

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Diplomski rad

ODNOS UMJETNIKA I PUBLIKE NA PRIMJERU OPUSA MARINE ABRAMOVIĆ

Dejan Koščak

Zagreb, 2014.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Diplomski rad

ODNOS UMJETNIKA I PUBLIKE NA PRIMJERU OPUSA MARINE ABRAMOVIĆ

Dejan Koščak

MENTORICA: dr. sc. Jasna Galjer, red. prof.

Zagreb, 2014.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

ODNOS UMJETNIKA I PUBLIKE NA PRIMJERU OPUSA MARINE ABRAMOVIĆ

Dejan Koščak

Performans kao specifičan umjetnički medij omogućuje interaktivan i neposredan odnos između umjetnika i publike. Takav odnos utječe na intenzivniju percepciju i interpretaciju umjetničkog djela, a promatraču je omogućen direktan uvid u umjetnikov kreativan proces stvaranja. Marina Abramović danas je jedna od najeminentnijih umjetnica performansa koja u svojem radu istražuje vlastito tijelo i reakciju publike na različite pristupe tretiranju tijela kada su oni oblici umjetničkog djelovanja. Analizom njezinih pet performansa: *Lips of Thomas* (1975.), *Rhythm 0* (1974.), *Rhythm 2* (1974.), *Seven Easy Pieces* (2005.) i *The Artist is Present* (2010.) i usporednim tumačenjem teorija izvedbenih umjetnosti, teorije čitanja, teorije filma, teorije fenomenologije i slično; proučena je uloga publike tijekom izvedbe i nakon nje, te načini na koje umjetnik koristi publiku - kao statični objekt ili kreirajući subjekt.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 61 stranicu. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: performans, publika, Marina Abramović, interpretacija, dokumentacija

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer, red. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači:

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

1. UVOD	2
2. PERFORMANS	3
2.1. POJAM PERFORMATIVA	5
2.2. ŠEZDESETE: MODERNIZAM I POSTMODERNIZAM	7
2.3. BEČKI AKCIONISTI	8
2.4. PERFORMANS TIJEKOM SEDAMDESETIH GODINA XX. STOLJEĆA	9
2.5. PERFORMANS OD OSAMDESETIH DO DANAS	10
3. MARINA ABRAMOVIĆ	11
3.1. BIOGRAFIJA	12
3.2. UMJETNIČKI IZRAZ I STVARALAŠTVO	14
4. ODNOS IZMEĐU UMJETNIKA I PUBLIKE TIJEKOM PERFORMANSA	20
4.1. LIPS OF THOMAS	29
4.2. RHYTM 0	30
4.3. SEVEN EASY PIECES	33
4.4. THE ARTIST IS PRESENT	37
5. ULOGE OBRAZOVNIH I GALERIJSKO-MUZEJSKIH INSTITUCIJA U RAZVOJU I ZAŠTITI IZVEDBENIH UMJETNOSTI	40
5.1. OBRAZOVNE INSTITUCIJE	40
5.2. DOKUMENTACIJA PERFORMANSA	42
6. ZAKLJUČAK	45
7. DODATAK: INTERVJU S INOM SLADIĆ	48
8. BIBLIOGRAFIJA	53

1. Uvod

U svojem diplomskom radu obrazložiti ću zašto sam odabrao ovu temu diplomskog rada i zašto smatram da je ona bitna i aktualna u kontekstu suvremenih umjetničkih praksi. Također, pokušat ću objasniti zašto smatram da je pojavom performansa došlo do velike promjene u ulozi posjetitelja i njihova odnosa prema umjetničkom radu, a kroz koji je publici omogućen razvoj osobnije i direktnije interakcije s umjetnikom, ali i samim umjetničkim procesom. Budući da se platno, skulptura, video i većina medija koji su nekad služili kao posrednici između umjetnika i publike tijekom performansa nerijetko dokidaju, postavlja se pitanje je li tim postupkom doista stvoren jasniji i izravniji odnos između publike i umjetnika ili na taj način umjetnikova ideja i poruka ostaju odviše eterične i nerafinirane za prosječnog promatrača. Kronološkom analizom razvoja performativnih umjetnosti i analizom samog pojma performansa i performativa prikazat ću genezu performansa kako na globalnoj umjetničkoj sceni tako i u radu Marine Abramović, s naglaskom na njezinih pet kapitalnih djela - *Lips of Thomas* (1975.), *Rhythm 0* (1974.), *Rhythm 2* (1974.), *Seven Easy Pieces* (2005.) i *The Artist is Present* (2010.). U tim se djelima uloga publike neprestano mijenja, no ono što konstantno ostaje nepromijenjeno kroz te izvedbe jest izrazito aktivna uloga publike koja je od neupitne važnosti za izvedbu svakog od navedenih performansa. Tijekom svojih izvedbi, autorica sudionicima ponekad dopušta da režiraju tijekom odvijanja performansa, dok se u nekim slučajevima jedina aktivna uloga svodi na promišljanje kroz voajeristički pogled. Razmotrit ću i ulogu obrazovnih institucija koje oblikuju mlade umjetnike, ili bi ih trebale oblikovati, i preispitati postoje li institucionalizirani obrasci i norme izvedbenog dijaloga između publike i performerica, te ulogu dokumentacije kao aktualnog, svrsishodnog, neizbježnog, ali i retrogradnog medija u cjelini izvedbenih umjetnosti. Navedenoj problematici pristupit ću u kontekstu aktualne situacije u svijetu umjetnosti i zasebno u kontekstu djelovanja Marine Abramović, prvenstveno proučavajući građu koju je izdala ona sama, kao i intervju koji su s njom provedeni. Nezaobilazna za proučavanje su i brojna djela koja donose razne teorijske postavke, od postmodernizma, poststrukturalizma, biopolitike, bioumjetnosti, umjetničke aure, pitanja originala, pitanja autorstva, teorije književnosti i čitanja, fenomenologije, psihoanalize pa sve do dokumentacijske umjetnosti, a koje se prepoznaju i u radu Marine Abramović i govore o aktualnosti i angažiranosti njezinih izvedbi, baš kao i arhivska te dokumentacijska građa Likovnog arhiva HAZU-a i dokumentacijskog centra Muzeja suvremene umjetnosti.

2. Performans

Performans je u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* definiran kao „režirani ili nerežirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred publikom“¹. Erving Goffman, jedan od ključnih teoretičara performansa, u svom je djelu *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956.) performans definirao kao „svaku aktivnost individualne osobe koja se javlja tijekom perioda označenog kontinuiranom pojavnošću ispred određenog seta promatrača i koja ima određeni utjecaj na promatrače“². Miško Šuvaković navodi kako performans ima dva značenja: „(1) uveden je ranih sedamdesetih godina i označava složene, unapred pripremljene događaje koje ostvaruje umjetnik, koji je ujedno i autor, pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom; i (2) primenjuje se retrospektivno ili anticipatorski, kao identifikaciona oznaka za umetničke eksperimente, s događajima u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkog *cabareta*, konstruktivističkih parateatarskih eksperimenata i nadrealističkih seansi, preko *hepeninga*, neodade, akcionizma, *fluksusa*, *body art-a*, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih, eklektičnih postmodernističkih, *technoperformansa* i konceptualnih *performansa* u koreografskom plesu“³. Kako nije ograničen medijem, tehnikom, tematikom ni okolinom, omogućen mu je neograničen broj mogućnosti i izvedbi. Zamišljen je kao događaj izveden pred publikom i za publiku koji utjelovljuje i prikazuje umjetnički proces stvaranja, sada važniji od stvorenog umjetničkog predmeta te predstavlja sintezu umjetnosti i života. Šuvaković je klasificirao performans prema pet kriterija: kriterij mjesta izvođenja (privatni, galerijski ili muzejski, u prirodi ili urbanom prostoru), kriterij autora izvođača (autor može biti izvođač, ali i ne mora), kriterij događaja (performans je zamišljen kao stvarni događaj ili kao režirani), kriterij medija (performans se izvodi direktno pred publikom ili preko TV prijenosa, video zapisa i sl.), kriterij vrste aktivnosti (tjelesni, oralni, zvučni, govorni, igrani)⁴. Razvojem performansa, noviji teoretičari shvatili su kako je definiranje performansa izrazito težak posao jer, kako smatra Marvin Carlson, „performans po svojoj naravi odolijeva zaključcima, jednako kao što odolijeva i definicijama, granicama i ograničenjima toliko korisnim kad je tradicionalno

¹ Šuvaković, Miško (2005), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Ghent: Horetzky, Vlees i Beton, 451.

² Goffman, Erving (1956), *The Presentation of Self in Everyday life*. Garden City, NY, Doubleday, 22.

³ Šuvaković, Miško (2007), *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Kulturni centar Novog Sada, 657.

⁴ Šuvaković Miško (bilj. 1), 451.

akademsko pisanje ili akademska struktura u pitanju“⁵. Izvedbeni umjetnik kroz svoj rad reflektira razna egzistencijalistička i psihološka promišljanja koja na subjektivan i inovativan način prezentira u mediju koji nije ograničen nikakvim tehničkim ni sadržajnim odrednicama i upravo je ta umjetnička autonomija i autoreferencijalnost bitna razlika naspram ostalih umjetničkih kategorija. Važan element izvedbe postaje *umjetnikovo tijelo* iz kojeg umjetnik crpi podsvjesno i instinktivno za svoj rad. Izlažući svoje tijelo fizičkim naporima, umjetnik bolje upoznaje samog sebe i svoje granice, približava se svojem izvornom karakteru i bitku nedefiniranom masovnom kulturom i društvenim konstruktima koji individualno podređuju globalnom. On sam je medij koji se izravno obraća publici kod koje pokušava izazvati nekakvu emocionalnu ili fizičku reakciju kako bi na taj način preispitao njezin odnos i stav prema samoj izvedbi, umjetnosti ili općenito prema kulturi, dok s druge strane, publici na taj način dopušta intimniji pristup procesu stvaranja umjetnosti, procesu koji kroz takvu umjetničku izvedbu ostvaruje karakteristike kojima u slikama i skulpturama kao krajnjem rezultatu tog istog procesa prije nije mogla posvjedočiti. Performans se koristi svim poznatim medijima, tehnikama, disciplinama i izvorima, trenutno je i aktivan, promjenljiv, direktan, necenzuriran, nerafiniran, šokantan, otvoren, liberalan. Performans je oduvijek rušio sva ograničenja forme i sama bi definicija lako mogla biti ograničavajuća pa tako zapravo svaki umjetnik definira i određuje svoju vlastitu definiciju, pravila i standarde izvedbe.

Umjetnik tijekom performansa ne teži stvaranju umjetničkog produkta, već ostvaruje umjetnički događaj koji prestaje s krajem performansa, on je kratkotrajan i prolazan. Iako umjetnik koristi svoje tijelo kao medij, kao materijal, ono je dinamično i u trajnom stanju *postajanja (becoming)*⁶. Ljudsko se tijelo konstantno mijenja, ono ne može *biti* umjetničko djelo, ono njime *postaje* kroz efemeran proces čijim dovršetkom tijelo gubi umjetničku ulogu, odnosno, ono nikada nije *bilo* umjetničko djelo, već je performansom *postajalo* da bi po završetku to *postajanje* prestalo. Performans posjeduje izrazito naglašenu socijalnu ulogu i samom izvedbom teži određenoj društvenoj promjeni koja počinje upravo promjenom pojedinca. Taj socijalni angažman omogućen je interaktivnim pristupom koji promatraču omogućuje više od samog promatranja, tako da možemo reći kako u performansu promatrači postaju sudionici umjetnosti.

⁵ Carlson, Marvin (2004), *Performance: a critical introduction*. UK, USA, Canada: Routledge, 206.

⁶ Abramović, Marina (2007), *7 Easy Pieces*. Milano, New York City: Charta, 41.

Marina je Abramović u intervjuu objavljenom u časopisu *PAJ: A Journal of Performance and Art*⁷ izjavila kako je za nju performans proces u koji se moraju uključiti i umjetnik i publika. Važan dio tog procesa za nju je vrijeme jer smatra da je njoj kao umjetnici potrebno vrijeme da se nešto dogodi, a publici je potrebno vrijeme kako bi se prilagodila. Upravo se zbog toga Marina Abramović protivi kratkotrajnim performansima od dvije ili tri minute⁸. Performans nije uvježban kao u kazalištu niti postoji tekst s naputcima, on mora biti sušti i sirov⁹. U intervjuu za *TimesTalks* izjavila je kako je performans samo oruđe kroz koje umjetnik izražava svoje ideje i kako je izrazito bitan kontekst i razrađen koncept te uvjeti i mjesto izvođenja¹⁰. U konačnici, svoje razmišljanje o performansu svodi na jednostavnu tezu kako je performans zapravo stanje uma¹¹.

2.1. Pojam performativa

Pojam performativa u filozofiju jezika kao neologizam uvodi John Langshaw Austin, britanski jezični filozof prve polovice XX. stoljeća. Tijekom svojih predavanja na Harvardu 1955. godine, Austin govori kako je fenomen o kojem predaje, odnosno fenomen dvojnosti rečeničnih iskaza već dobro poznat, međutim, neobično je kako filozofi i dalje smatraju da rečenični iskaz može samo opisivati ili iskazivati činjenicu kao istinitu ili lažnu¹². On je podijelio razrede rečeničnih *iskaza* na *konstative* i *performative* gdje su *konstativi* razred iskaza na koje se odnose pridjevci „istina“ ili „laž“ te se njima ustvrđuju činjenice, dok su s druge strane *performativi* iskazi čija je zadaća izvršiti čin ili obaviti izvedbu (engl. *to perform*), čime oni sami konstruiraju zbilju prihvaćenu i prepoznatu u skladu s određenim društvenim i institucionalnim uvjetima. Izgovoriti performativni iskaz podrazumijeva izvođenje (engl. *performing*) izgovorene radnje – iskazati znači izvesti. Performativi ne podliježu kriteriju istina/laž već za njih Austin uvodi poseban kriterij *felicity/infelicity*, odnosno *sreća/nesreća* koji govori o uspješnosti, odnosno neuspješnosti performativnog iskaza¹³. Kasnije kroz svoj rad Austin polako napušta ideju suprotstavljenih konstativa i

⁷ Thompson, Chris; Weslien, Katarina (2006), "Pure Raw: Performance, Pedagogy and (Re)presentation". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol 28, br 1, 34.

⁸ Ibidem, 34.

⁹ Ibidem, 39.

¹⁰ "Marina Abramovic / Interview pt. 1 / TimesTalks", YouTube video, 10:40. Autor: TimesTalks, 5. travnja 2013. dostupno na: <http://www.youtube.com/watch?v=ZcWSeXQ3khM> (pristupljeno: 12. studenog 2013.).

¹¹ Akers, Matthew (2012), *Marina Abramović: The Artist is Present* [DVD-ROM]. HBO Documentary Films, Submarine Deluxe, A Show of Force.

¹² Austin, John Langshaw (1962), *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Oxford University Press, 1.

¹³ Felman, Shoshana (1993), *Skandal tijela u govoru : Don Juan S Austinom ili zavođenje na dva jezika*. Zagreb : Naklada MD, 13.

performativa te uvodi opću teoriju ilokucije podijeljenu na lokucijski čin koji proizvodi značenje, odnosno kazuje; ilokucijski čin koji predstavlja igru snage, odnosno prisiljava; i perlokucijski čin kojim je iskazan učinak na sugovornika, odnosno uvjeravanje sugovornika¹⁴. Primjeri performativnih iskaza su izgovaranje riječi „uzimam“ ili „proglašavam vas mužem i ženom“ gdje samim izgovaranjem tih riječi dolazi do stvarne promjene zbog koje supružnici postaju bračnim parom koji je prepoznat u društvenoj strukturi i povlači sa sobom promjene u odnosu na život samaca. Iskazivanjem tih rečenica ne ustvrđuje se istinitost ili lažnost tvrdnje već se konstruira nova zbilja, u ovom slučaju zbilja novonastalog braka, zbog čega možemo reći kako su performativni iskazi autoreferencijalni jer čine ono što iskazuju, a referent više nije mimetička predodžba stvarnoga, već on postaje „dinamički zahvat“ preobrazbe zbilje¹⁵. Ono što performativ čini uspješnim u ovom slučaju jest izgovaranje rečenice „proglašavam vas mužem i ženom“ koju izgovara osoba koja je ovlaštena sklopiti taj isti brak.

U svojoj knjizi *Estetika performativne umjetnosti*¹⁶, autorica Erika Fischer-Lichte uspoređuje pojam performativa s performansom u umjetnosti i dolazi do zaključka da postoji velika sličnost među pojmovima jer su i jedan i drugi autoreferencijalni, odnosno konstruiraju vlastitu zbilju i svojim činom uzrokuju određenu transformaciju, međutim kad se pokušaju primijeniti pravila o uspješnosti ili neuspješnosti performativa na performansu, institucionalne i društvene norme koje diktiraju uspješnost ili neuspješnost nisu toliko jasne i definirane u umjetničkom svijetu, kao npr. prilikom sklapanja braka. Zato autorica predlaže određene modifikacije za kontekst estetike umjetnosti performansa. Pojam performativa ponovno se javlja i upotrebljava krajem osamdesetih godina u filozofiji i teoriji kulture kada nakon razdoblja čitanja *kulture kao teksta* nastupa doba shvaćanja *kulture kao izvedbe*. Kultura se prestaje shvaćati kao skup znakova i simbola te se naglasak stavlja na performativna obilježja kulture kao što su proizvedena kultura, događaji i sl. Istovremeno se u teoriju ponovno uključuje pojam *performativnog* koji više nije ograničen na retoriku i filozofiju jezika, već dobiva tjelesnu dimenziju fizičke radnje. Judith Butler koristi termin performativa u svojem članku *Performative Acts and Gender Constitutions: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*¹⁷ u kojem tvrdi da rod nije stabilan identitet ili izvor tih radnji, konstituirajućih činova ili performativa, već je rod identitet koji nastaje stiliziranim ponavljanjem tih radnji, odnosno činova. Drugim riječima, rod je formiran stilizacijom tijela

¹⁴ Ibidem, 15.

¹⁵ Ibidem, 66.

¹⁶ Fischer-Lichte, Erika (2009.), *Estetika performativne umjetnosti*, Sarajevo: Šahinpašić.

¹⁷ Butler, Judith (1988), "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, vol 40, br. 4, 519-531.

tako da tjelesne geste, pokreti i radnje konstruiraju iluziju roda kao nečeg prirođenog. Jednako tako, činovi izgovaranja ili činovi fizičkih radnji koji se koriste tijekom umjetničke izvedbe dobivaju performativni karakter jer se od umjetnika očekuje učinak na promatrača, tj. „umjetničko stvaranje je usmjereno na elementarni tjelesni ili složeniji bihevioralni čin u socijalnom kontekstu“¹⁸.

2.2. Šezdesete: modernizam i postmodernizam

U šezdesetim godinama dvadesetog stoljeća na umjetničkoj kritičkoj sceni intenzivan razvoj doživljavali su kritičari koji su svoju teoriju razvijali na tragu konceptualizacije *Modernizma* postavljenu kroz djela Clementa Greenberga, naročito *Modernist painting* koje je prvi puta objavljeno 1961. godine¹⁹. Nova kritička teorija, tzv. *Modernistička kritika*, diktirala je ukus vremena nastavljajući se na umjetnički izraz apstraktnih ekspresionista i razvijajući „specifične karakteristike“ i smjernice koje su trebale osigurati kvalitetu i estetsku snagu svakog djela koje se kroz plošnost obraća isključivo vizualnom i formi²⁰. Izazivanje reakcije smještajem djela u društveni ili povijesni kontekst postaje nepoželjno. U kasnim šezdesetim godinama XX. stoljeća pojavili su se umjetnički pokreti *land art*, konceptualna umjetnost i izvedbene umjetnosti kao odgovor hegemonističkom modernizmu s anti-formom kao glavnom karakteristikom njihova djelovanja, te kontekstom nastanka djela i kontekstom konzumacije djela kao važnim elementima. Pojedini teoretičari označavaju pojavu ovih pokreta kao početak postmodernizma koji je definirao Fredric Jameson i to ne kao stil, već kao kulturnu dominantu, odnosno koncepciju koja dopušta prisutnost i koegzistenciju čitavog raspona vrlo različitih, a ipak subordiniranih značajki²¹. Kritika različitosti, kao jedna od postmodernističkih kritika, usmjerila se prema problematici klase, rasa i spolova te je obilježena rastom ženskih umjetnica i kritičarki²². Hal Foster opisuje promjenu u poziciji gdje umjetnik više nije proizvođač djela, već manipulator znakova dok promatračeva uloga prestaje biti pasivna, on više ne konzumira spektakl i estetiku već postaje aktivni čitatelj poruka²³. Postmodernizam i konceptualna umjetnost predstavljaju kontekst u kojem je Marina Abramović započela svoju karijeru i koji je na nju uvelike utjecao. Autorica karijeru

¹⁸ Šuvaković, Miško (bilj. 1), 455.

¹⁹ Wood, Paul et. al. (ur.) (1993), *Modernism in dispute: art since the forties*. New Haven: Yale University Press; London: Open University.

²⁰ Ibidem, 171-180.

²¹ Kovač, Leonida et. al. (ur.) (2001), *Ispričati priču = To tell a story: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1.10. – 28.10.2001*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

²² Ibidem.

²³ Wood, Paul (bilj. 36), 171-180.

započinje kao ženska umjetnica u mediju *body arta* koja svoje konceptualno djelovanje suprotstavlja donedavno dominantnom modernizmu te na taj način razvija publiku koja ne iščitava samo formu i vizualnu estetiku djela, već interpretira sadržaj i proživljava izvedbu.

Umjetnici šezdesetih godina oslanjali su se i na premisu Marcela Duchampa o *umjetničkoj* (su)djelovanju promatrača²⁴, no s Josephom Beuysom, Yvesom Kleinom i Pierom Manzoniem unose se i elementi transcendentnog, osjećajnog, metaforičkog i meditativnog koje kasnije preuzima, citira i razrađuje i Marina Abramović.

2.3. Bečki akcionisti

Termin *Bečki akcionisti* skovao je Peter Weibel u svojoj knjizi *Wiener Aktionismus*²⁵, a obuhvaćao je rad umjetnika Güntera Brusa, Otta Mühla, Hermanna Nitscha i Rudolfa Schwarzkoglera između 1960. i 1971. godine. Bio je to još jedan pokret koji je, kao i *Fluxus*, *happening*, *body art*, pokušavao razviti ideju akcijske umjetnosti, jednako kao i direktne umjetnosti koja ujedinjuje umjetnost i život. Agresivan i spektakularan oblik izražavanja kroz tijelo, koje je služilo kao medij i kao materijal, karakteristike su njihova rada. Umjetnikovo tijelo postalo je podloga za umjetničku produkciju ispunjenu elementima boli, šoka i nasilja, čime su znatno utjecali na daljnji razvoj performansa i *body arta*. Premještanje naglaska s forme, tehnike, materijala i medija na iskustvenost ljudskog tijela anticipiralo je događaje krajem šezdesetih godina i razilaženje s minimalizmom. Umjetnost *Bečkih akcionista* utjecala je na rano stvaralaštvo Marine Abramović. Autorica svoju izvedbenu djelatnost započinje upravo kroz *body art* koristeći pritom sličnu motivaciju (iskustvenost i doživljaj), a i formu (ljudsko tijelo izloženo šoku i nasilju). U izdvojenim performansima – *Lips of Thomas*, *Rhythm 0*, *Rhythm 2*, *Seven Easy Pieces* i *The Artist is Present*, umjetnica istražuje ograničenja vlastitog tijela pa tako u ranijim izvedbama vlastito tijelo izlaže nasilju kao što su to radili akcionisti, dok u kasnijima naglasak prebacuje na snagu i izdržljivost tijela. Međutim, zajednička karakteristika svih izvedbi, neovisno o nasilnom ili nenasilnom načinu tretiranja tijela, postaje pronalazak krajnje granice do koje može dovesti svoje tijelo kao medij.

²⁴ Kuspit, Donald (2005), "A Critical History of 20th century Art". *Artnet* (online). dostupno na: <http://www.artnet.com/magazineus/authors/kuspit1.asp> [14. studeni 2012.].

²⁵ Widrich, Mechtild (2013), "The Informative Public of Performance: A Study of Viennese Actionism". *TDR The Drama Review*, 138, dostupno na: http://www.academia.edu/2628346/The_Informative_Public_of_Performance._A_Study_of_Viennese_Actionism_TDR_The_Drama_Review_2013

2.4. Performans tijekom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća

Krajem šezdesetih godina počela se razvijati atmosfera bunta i velikih promjena koja će dovesti do radikalnog promišljanja (*rethinking*) zapadnjačke kulture pa tako i umjetnosti i umjetničkog predmeta. Umjetnici počinju istraživati nove smjerove koje sami teoretiziraju, a umjetnički predmet postao je suvišan produkt umjetničkog trgovanja čija je estetska vrijednost izjednačena s njegovom ekonomskom vrijednosti. U takvom intelektualnom okruženju formirao se novi umjetnički smjer konceptualne umjetnosti gdje koncepti postaju materijali i umjetnički predmeti i jedina svrha postaje istraživanje umjetničkog procesa i umjetnost sama. Sol Lewitt izjavio je 1967. godine kako je konceptualna umjetnost „osmišljena da angažira um promatrača umjesto njegovih očiju ili emocija“²⁶. Talijanski je kritičar Tomasso Trini u recenziji izložbe *Arte Povera. Land Art. Conceptual Art* u *Galleria Civica d'Arte Moderna* 1970. godine izjavio „revolucije u modernoj umjetnosti uhvatile su srž shvaćanja bivanja promatračem, do te mjere da se ulozi promatrača pripisuje status glumca, ili čak aktivnog borca“²⁷.

Umjetnikovim tijelom, često izloženim boli i nasilju, bavili su se brojni umjetnici tijekom sedamdesetih godina - Vito Acconci u svojem djelu *Seedbed* (1971.)²⁸ i Chris Burden u djelu *Shoot* (1971.)²⁹ istražuju granice vlastitog tijela, s time da Acconci kroz svoje tijelo širi *polje moći* i utječe na promatrače, dok Burden fizički i agresivno ispituje isključivo svoje tijelo. Marina Abramović u toj je generaciji umjetnika imala važnu ulogu jer je često inzistirala da joj bol i nasilje nanosi sama publika, što je bio veliki pomak u odnosu između umjetnika i publike, tjerajući na taj način posjetitelje da se suoče s novim estetskim, ali i etičkim promišljanjima samog djela³⁰. U djelu *Rhythm 0* tijelu pristupa na sličan način kao i Chris Burden, no agresivno ispitivanje tijela prepušta svojoj publici čime se, s druge strane, približava Acconcijevoj metodi širenja polja moći na druge.

²⁶ Fineberg, Jonathan (2000), *Art since 1940 Strategies of Being*. London: Laurence King Publishing LTD, 338.

²⁷ Veikos, Catherine (2006), „To Enter the Work: Ambient Art”. *Journal of Architectural Education* (1984-), sv. 59, br. 4.

²⁸ Izveden 1971. godine, Acconci je ležao u Sonnabend Gallery sakriven od posjetitelja koji su ga jedino mogli čuti kako masturbira.

²⁹ 1971. godine Burdena je prijatelj upucao u lijevu ruku, što je i zabilježeno na videu.

³⁰ Abramović, Marina (bilj. 6), 33.

2.5. Performans od osamdesetih do danas

Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina događa se zaokret u umjetničkom svijetu gdje umjetnici postaju slavne osobe (*celebrityji*), a performans počinje ulaziti u masovnu kulturu i komercijalni svijet. Tematika umjetnikova tijela i njegovih granica zamijenjena je narativima koji u svijetu zabave vrijede kao tržišna roba³¹. Performans se u ovom razdoblju sve više povezuje i s konstrukcijom te istraživanjem identiteta, problemima etničkog i multikulturalnog, rodnog i spolnog, zatim LGBT zajednicom, prostitutkama i hendikepiranima. Također, izražena je interdisciplinarnost (Jan Fabre i Robert Wilson) koju susrećemo i u predstavi Marine Abramović i Roberta Wilsona *The Life and Death of Marina Abramović* (2011.). Šuvaković u postmodernističkom performansu osamdesetih naglašava uvođenje naracije, simulaciju ponašanja, povezivanje umjetnosti i spektakla popularne umjetnosti, ironijske i parodijske oblike ponašanja te ritualizaciju³². Korištenje ritualnog često se pripisuje i Marini Abramović, naročito tijekom izvedbe djela *Imponderabilia* (1977.) i *Seven Easy Pieces* (2005.) u kojima umjetnica publiku dovodi do *liminalnog* iskustva.

Recentnu umjetnost nemoguće je zamisliti bez performansa koji više nije, kao nekad, samo navezak suvremenoj umjetnosti, već sasvim ravnopravna kategorija. Današnje mlađe generacije performerica djeluju u kontekstu današnjice, svjesne su tehnološkog napretka i rastuće virtualne svakodnevice, tako da i same preispituju različite mogućnosti i ograničenja koja s time dolaze. Svoju publiku proširuju tako da joj se sve više obraćaju preko društvenih mreža, a sve manje preko umjetničkih institucija. Marina Abramović u svojim intervjuima redovito spominje kako joj je već četrdeset godina cilj da performans postane mainstream³³, a jedini način da performans postane dio glavne kulturne struje jest da se između dovoljno velikog broja ljudi formira jednako mišljenje o njemu, s time da ti ljudi koji će formirati glavnu struju neće dolaziti iz krugova institucija, već će to biti publika.

³¹ Auslander, Philip (1988), "Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture" *TDR* (1988-), vol 33, br. 2, 119 – 136.

³² Šuvaković, Miško (bilj. 1), 453.

³³ "Marina Abramović: I've always been a soldier", dostupno na: <http://the-talks.com/interviews/marina-abramovic/> (pristupljeno 24. studenog 2013.).

3. Marina Abramović

Marina Abramović najpoznatija je živa umjetnica na polju performansa. Samoprovana „baka performansa“ započela je svoju karijeru početkom sedamdesetih godina XX. stoljeća studijem u Beogradu i Zagrebu te se 1976. godine seli u Amsterdam. Već više od četrdeset godina izvodi performanse i proširuje teoriju izvedbenih umjetnosti svojim brojnim inovacijama i razmišljanjima. Od samih početaka, Marina se Abramović usredotočila na istraživanje umjetničkog tijela sa svim njegovim ograničenjima i mogućnostima. Glavna karakteristika njezinih djela je ritualizacija svakodnevnih pokreta kroz koju postiže emocionalnu i duhovnu transformaciju te manifestira jedinstveno stanje uma³⁴. Njezina eksperimentiranja s ljudskim tijelom podjednako pripadaju kategoriji performansa i *body arta*³⁵. Šuvaković navodi kako se njene body art akcije temelje na „(1) provokativnom činu kojim se demonstrira individualna ili kolektivna potisnuta agresija; (2) ispitivanju fizičke i psihičke izdržljivosti ljudskog tijela“³⁶.

Iako Marina Abramović nastupa u muzejima i galerijama, njezinim performansom ne nastaje artefakt, fizički opipljivo djelo koje se može fiksirati na zid i prenijeti novim generacijama, kao što je slučaj s likovnom umjetnošću ranijih perioda. S druge strane, ne glumi tragičnu heroinu koja samoj sebi nanosi ozljede, čime se zapravo udaljava i od pravila i standardi teatra dovodeći se tako u „granično“ nejasno stanje u kojem ne poštuje okvire ni tradicionalna očekivanja umjetnosti, ali ni granice tjelesne izdržljivosti koje konstantno preispituje³⁷. Kao što i sama kaže, bitno joj je da se suoči s boli i tek potpunom kontrolom, izdržljivošću i koncentracijom dođe do promijenjenog stanja svijesti jer samo tako može promijeniti i publiku³⁸. Pomiče i granice vlastitog tijela jer ne dopušta materijalizaciju svoje patnje, odnosno ne pokazuje svoje unutarnje stanje koje joj uzrokuje bol, čime je publika dovedena u sasvim novu situaciju za promatrača. Tijekom suradnje s Ulayem (Frankom Uweom Laysiepenom) bavi se tematikom ljudske izdržljivosti, svijesti i percepcije³⁹.

³⁴ „About Marina Abramović“, dostupno na: <http://marinafilm.com/about-marina-abramovic> (pristupljeno 3. prosinca 2013.).

³⁵ body art – kao oblik djelovanja s ljudskim tijelom u procesualnoj umjetnosti gdje je naracija reducirana i naglasak je stavljen na tijelo kao sredstvo oblikovanja, medij, materijal, temu i objekt umjetničkog rada.

³⁶ Šuvaković, Miško (bilj. 1), 119.

³⁷ Abramović, Marina (bilj. 6), 34.

³⁸ Ibidem, 29.

³⁹ Thompson, Chris; Weslien, Katarina (bilj. 7), 29.

3.2. Biografija

Marina Abramović rođena je 1946. godine u Beogradu gdje je studirala slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti. Diplomirala je 1970. godine te upisala postdiplomski studij u Zagrebu u klasi Krste Hegedušića. Završava ga 1972. godine da bi 1973. postala asistent na Pedagoškoj akademiji u Novom Sadu⁴⁰. Tijekom svog je školovanja u Beogradu bila izložena različitim umjetničkim stilovima i utjecajima zbog specifične situacije kulturnog razvoja države koji su nerijetko diktirali politički krugovi, no po završetku školovanja, umjetnica se okreće konceptualnoj umjetnosti, post-objektnoj umjetnosti i performansima⁴¹.

Otac Vojo Abramović rođen je 1912. godine u Crnoj Gori, a majka Danica Rosić rođena je 1921. u Kraljevini SHS u Srbiji. Daničin je otac bio patrijarh srpske ortodoksne crkve pa su tako i Vojo i Danica Abramović bili ortodoksni kršćani. Obitelj je odigrala veliku ulogu u stvaralaštvu Marine Abramović što je jasno vidljivo u njezinim biografijama u kojima često progovara o djedu, majci i ocu. U *Biografiji svih biografija*⁴² spominje svog djeda kojemu je srpski kralj naredio da ujedini katolike i Ortodoksnu crkvu, međutim kako je njezin djed odbio naredbu, kraljev osobni liječnik podmetnuo mu je slomljene dijamante u večeru što je uzrokovalo njegovu nasilnu smrt i u konačnici natjeralo majku Marine Abramović da se pridruži komunističkoj partiji⁴³. Otac umjetnice također je pristupio komunističkoj partiji, štoviše, njezini su roditelji postali partizani, a tako su se i upoznali. Prestali su vjerovati u Boga, kralja i naciju te počeli vjerovati u revoluciju, budućnost i komunizam. Roditeljska uvjerenja bila su prisutna i u odgoju Marine Abramović koja se kasnije u karijeri često vraćala elementima komunizma, Jugoslavije, partizana pa čak i prikazivala svoje roditelje u video radovima. Isječci njezinih dnevnika često sadrže kratke crtice u kojima opisuje događaje iz djetinjstva i spominje svoje roditelje. Često spominje i kako je imala teško djetinjstvo jer su je roditelji fizički kažnjavali tako da je „razvila modre mrlje po cijelom tijelu, i često nakon udaranja u lice...nos bi krvario“⁴⁴.

Marina Abramović započinje s performansima 1973. godine, a tri godine kasnije seli se u Amsterdam. Od 1975. do 1988. godine surađuje s njemačkim umjetnikom Ulayem s

⁴⁰ Podaci pronađeni u biografiji koju je Marina Abramović sastavila povodom svojeg performansa *Ritam II* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Podaci se nalaze u *Inventarnom omotu galerije grada Zagreba*, 24/II.

⁴¹ Hoptman, Laura; Pospisyl, Tomas (ur.) (2002), *Primary Documents: a sourcebook for Eastern and Central Eastern art since the 1950s*. New York: Museum of Modern Art.

⁴² Abramović, Marina (2004), *The Biography of Biographies*. Milano: Edizioni Charta.

⁴³ Ibidem, 36.

⁴⁴ Ibidem, 106.

kojim ostvaruje i ljubavni odnos. Nakon raskida odnosa s Ulayem, 1989. vraća se samostalnim izvedbama. Izlagala je svoja djela u kojima se bavila zvukom, videom, skulpturom, fotografijama i performansom u velikim institucijama diljem SAD-a i Europe, uključujući *Stedelijk Van Abbemuseum* u Eindhovenu (Nizozemska, 1985.), *Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou* u Parizu (1990.), *Neue National Galerie* u Berlinu (1993.) i *Museum of Modern Art* u Oxfordu (1995.). Sudjelovala je i na velikim međunarodnim izložbama kao što su *Bijenale* u Veneciji (1976., 1997. i 2011.) te *Documenta VI, VII i IX* u Kasselu (1977., 1982. i 1992.). Godine 1995., izložba Marine Abramović pod naslovom *Objects Performance Video Sound (Objekti performans video zvuk)* gostovala je u muzeju Moderne umjetnosti u Oxfordu, Muzeju moderne umjetnosti u Dublinu i u *Fruitmarket gallery* u Edinburghu. Isto tako, izložba pod nazivom *Artist Body - Public Body (Umjetnikovo tijelo – javno tijelo)* 1998. godine gostovala je u brojnim galerijama i muzejima uključujući *Kunstmuseum* i *Grosse Halle*, Bern i *La Gallera* u Valenciji. Godine 2000. održala je samostalni nastup u *Kunstverein*u u Hannoveru. Sudjelovala je i na *Berlin-Moskva* izložbi 2002. godine koja je otvorena u *Martin Gropius Bau* u Berlinu, a završila 2004. u Državnom povijesnom muzeju u Moskvi. Te iste godine, 2004., Marina Abramović izlagala je na *Whitney bijenalu* u New Yorku i održala samostalnu izložbu u Marugame muzeju suvremene umjetnosti i Kumamoto muzeju suvremene umjetnosti u Japanu⁴⁵. *Balkan Erotic Epic* otvorena je u *Sean Kelly* galeriji 2005., a s istim je djelom sudjelovala i na *Art for the World Project* u Pirelliju u Milanu. Godinu 2005. obilježilo je i izvođenje djela *Seven Easy Pieces* u *Guggenheim* muzeju u New Yorku. Njezino posljednje kapitalno djelo *The Artist is Present* izvedeno je 2010. godine u galeriji *MoMA* u New Yorku. Njezina predstava *The Life and Death of Marina Abramović*, premijerno izvedena 2011., i dalje se izvodi diljem svijeta. Dobitnica je brojnih nagrada od kojih su samo neke: Zlatni lav 1997. za najboljeg umjetnika *Bijenala* u Veneciji za djelo *Balkan Baroque*; New Media Bessie nagrada za *The House with the Ocean View*, dvanaestodnevni performans održan u *Sean Kelly* galeriji, koja joj je dodijeljena 2003.. Njezino djelo *Seven Easy Pieces* nagrađeno je od *Guggenheim* muzeja i AICA-USA⁴⁶ za *Najbolju izložbu temeljenu na vremenu*. Počasni doktorat Instituta za umjetnost u Chicagu primila je 2004. godine, a na Sveučilištu u Plymouthu (Ujedinjeno Kraljevstvo) 2008. dok joj je počasni doktorat Williams fakulteta u Williamstownu

⁴⁵ "About Marina Abramović" (bilj. 64).

⁴⁶ International Association of Art Critics, United States (Međunarodno udruženje likovnih kritičara, SAD).

(Massachusetts) dodijeljen 2011. godine⁴⁷. Povodom Dana državnosti Crne Gore, Marini je Abramović 2012. godine dodijeljena Trinaestojulska nagrada za životno djelo.

Od 1990. do 1991. djelovala je kao izvanredni profesor na Hochschule der Kunst u Berlinu i kao gostujući predavač na Académie des Beux-Arts u Parizu. Od 1992. do 1996. bila je profesor na Hochschule für Bildende Kunst u Hamburgu, a 1997. profesor na Hochschule für Bildende Kunst u Braunschweigu⁴⁸.

Marina Abramović danas živi i djeluje u New Yorku.

3.2. Umjetnički izraz i stvaralaštvo

U brojnim intervjuima Marina Abramović spominje kako je njezino umjetničko stvaralaštvo započelo kad je imala svega dvanaest godina, međutim, njoj je već tada to bio dosta zakašnjeli početak i danas često ponavlja anegdotu kako je s dvanaest godina bila ljubomorna na Mozarta koji je svoju karijeru započeo kad mu je bilo samo sedam godina⁴⁹. Kad joj je bilo četrnaest godina, njezin je otac zamolio jednog od svojih bivših vojnika, koji je kasnije postao apstraktni slikar školovan u Parizu, da Marini Abramović održi sat slikanja, na što je on i pristao, odveo mladu umjetnicu u njezinu sobu, izrezao platno na nekoliko nepravilnih komada, zalio ih ljepilom i raznobojnim pigmentima, cementom, benzinom te zapalio i rekao da je to zalazak sunca, okrenuo se i napustio sobu. Marina Abramović sačuvala je to djelo i objesila ga na zid gdje je stajalo sve dok se nije raspalo. Taj proces raspadanja bio je esencijalan trenutak njezina djetinjstva jer je sam proces stvaranja postao najvažniji element njezine umjetnosti. Yves Klein i Jackson Pollock, autori čini veliki uzori, govorili su o tome kako je sam proces važniji od konačnog rezultata, a sam performans vrhunac je nematerijalnosti u umjetnosti gdje konačni rezultat ili proizvod ni ne postoji, već je proces ono što performans čini živim⁵⁰. S osamnaest godina, umjetnica je crtala oblake u raznim oblicima, često ih proučavajući u prirodi. Iz tog razdoblja izdvaja trenutak kad je ležala na livadi gledajući u vedro nebo kojim su prošli vojni avioni i ostavili tragove koji su za nju bili živa slika. Taj je trenutak za nju bio prekretnica u karijeri jer je odustala od slikarstva i okrenula se svom tijelu, vatri, zraku, zvuku, odnosno performansu⁵¹. Selidbom u Amsterdam

⁴⁷ "Artists", dostupno na: <http://www.skeny.com/artists/marina-abramovi/> (pristupljeno 18. studenog 2013.).

⁴⁸ Chris; Weslien, Katarina (bilj. 7), 48.

⁴⁹ "Marina Abramovic / Interview pt. 1 / TimesTalks". YouTube video, 10:40. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=Wzh9DikPrn8> (pristupljeno: 2. svibnja 2014.).

⁵⁰ "Marina Abramović on Performance (1 of 3)". YouTube video, 16:25. Autor: Chicago Humanities Festival, 18. veljače 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=6Xpl1faN-4E> (pristupljeno 10. listopada 2013.).

⁵¹ Ibidem.

doživjela je životni preokret koji je snažno utjecao i na njezin rad. Kao što i sama kaže, u Beogradu je, u vrijeme Jugoslavije, bila svjesna svojeg umjetničkog konteksta i svih restrikcija na kojima joj se temeljio rad, no kad se preselila u Amsterdam, restrikcije su nestale i izgubila je svoj izraz. Tada je upoznala životnog i izvedbenog partnera Ulaya s kojim je izvodila brojne performanse na temu dualizma⁵².

Glavni alat Marine Abramović njezino je tijelo. Kroz svoj rad neprekidno preispituje njegove granice i mogućnosti, no naglašava kako razlikuje svoje privatno tijelo od javnog⁵³. Serija radova pod nazivom *Ritam (Rhythm)*, koju je izvodila od 1973. do 1975. godine, najbolji je primjer istraživanja fizičkih mogućnosti ljudskog tijela kroz *body art*. U djelu *Ritam 10*, izvedenom 1973. godine u Richard Demarco galeriji u Edinburghu, umjetnica je koristila dva magnetofona i deset noževa (kasnije je koristila dvadeset)⁵⁴ posloženih na bijelom papiru koji je prekrivao pod. Noževe je zabadala između prstiju lijeve ruke tako da bi nakon svakog uboda uzimala drugi nož snimajući cijeli događaj magnetofonom. Kad je iskoristila sve noževe, preslušala je snimku i pokušala ponoviti prvi dio performansa ubadajući istim ritmom u ista mjesta kako bi ujednačila pogreške iz prošlosti i sadašnjosti⁵⁵. U performansu *Rhythm 5* (1973.), izvedenom na 3. aprilskim susretima u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, autorica je na zemlji napravila zvijezdu petokraku sačinjenu od grana koju je zapalila, hodala oko nje i u krakove zvijezde bacala uvojke odrezane kose i odrezane nokte, zatim legla u sredinu zvijezde i pala u nesvijest svega nekoliko trenutaka kasnije zbog nedostatka kisika u središtu zvijezde⁵⁶. Publika nije reagirala sve dok plamenovi nisu zahvatili njezine noge, nakon čega su je dvojica promatrača izvukla iz zapaljene zvijezde. Kasnije je razmišljala kako može koristiti svoje tijelo i svijest, a da ne prekine izvedbu⁵⁷. Djelo *Rhythm 4* izvedeno je 1974. godine u galeriji Diagramma u Milanu i godinu dana kasnije u Studio Mora u Napulju. Autorica se u njemu približava ventilatoru, pokušavajući udahnuti sav zrak koji on ispušta, zbog čega gotovo pada u nesvijest, dok joj zrak istovremeno deformira lice. Publika je tijekom izvedbe smještena u dvije odvojene prostorije i performans

⁵² "Marina Abramovic / Interview pt. 6 / TimesTalks". YouTube video, 12:52. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=gVcoJA5V2cQ> (pristupljeno: 2. svibnja 2014.).

⁵³ Bilić, Rašeljka (2012), "Marina Abramović: Intimna ispovijest najtraženije umjetnice". Jutarnji list, 11. studeni 2012. (srdačno ustupio Arhiv likovnih umjetnosti HAZU).

⁵⁴ u podacima iz *Inventarnog omota galerije grada Zagreba* Marina navodi kako joj je potrebno 10 noževa, ali ih kasnije koristi dvadeset.

⁵⁵ "Marina Abramović: Rhythm 10", dostupno na: <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/> (pristupljeno 23. studenog 2013.).

⁵⁶ dokumenti preuzeti iz *Inventarnog omota galerije grada Zagreba 24/II dokumentacijskog centra MSU*.

⁵⁷ "Marina Abramović: Rhythm 5", dostupno na: <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-5/> (pristupljeno 24. studenog 2013.).

promatra preko televizora na kojem nije prikazan izvor zraka (ventilator), već isključivo lice umjetnice. Zvuk koji se čuje udvostručen je, odnosno istovremeno se čuje stvaran zvuk ventilatora i zvuk snimljen na videu koji se prikazuje na televizorima⁵⁸. Ranu fazu njezinih eksperimenata i performansa obilježilo je i istraživanje zvuka kao sastavnog dijela performansa. U jednom od svojih najranijih performansa *Ptice na drvetu* izvedenom 1971. na grupnoj izložbi *Oktobar 71* održanoj u galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu, postavila je zvučnik na drvo ispred galerije i neprekidno tjedan dana puštala snimku cvrkuta ptica, ali sto puta glasnije od bilo kojeg drugog zvuka u okolici⁵⁹. U radu *Aerodrom*, izvedenom 1972. godine na grupnoj izložbi *Oktobar 72* u prostorijama Studentskog kulturnog centra u Beogradu, umjetnica je „postavila četiri velika zvučnika u centralni hol ispred bioskopske dvorane u Studentskom Kulturnom Centru...(i)...sedam dana u određeno vreme pre i posle podne puštala...snimljenu magnetofonsku traku po sistemu „neprekidne vrpce“, tj da se svake tri minute ponavlja isti snimak. U ovom slučaju to je bio glas spikerke snimljen na aerodromu koji je svake tri minute davao potpuno isto obaveštenje: MOLE SE PUTNICI KOJI IDU ZA NJUJORK, BENKOK, HONOLULU I TOKIO DA SE SPREME ZA IZLAZAK NA GEJT 265“⁶⁰. Sa zvukom je eksperimentirala i 1973. godine, ponovno u Studentskom kulturnom centru, ali i na izložbi *Rasponi 73*. u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu svojim performansom *Belo* u kojem je magnetofon uključila u pojačalo i zvučnike stvarajući vibracije u prostoriji obloženoj bijelim pak-papirom⁶¹. U svom je radu objedinila zvuk, pokret i umjetnikovo tijelo kad je 1975. u Amsterdamu zamislila video *Oslobađanje glasa tela memorije* koji je snimljen u tri odvojena događaja. *Oslobađanje glasa* odvijalo se na 5. aprilskom susretu u Beogradu 1976. gdje je umjetnica legla na pod, licem okrenutim publici i ispuštala glas sve dok više nije mogla proizvesti nikakav zvuk⁶². Iste godine u kući Dacićevih u Tübingenu snimila je *Oslobađanje memorije* tijekom koje je sjedila glave naslonjene na naslon stolice i izgovarala riječi kojih se sjetila sve dok se više nije mogla sjetiti niti jedne⁶³. *Oslobađanje tijela* snimljeno je u desetom mjesecu iste godine u *Studio Galerie* u Berlinu i autorica je u sklopu performansa, u prostoriji veličine 25x20 metara, osvijetljenoj snagom od 12 000 watti i ozvučenoj sa četiri zvučnika od 100 watti, tijelom pratila ritam koji

⁵⁸ katalog izložbe Marine Abramović održane u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1974. godine (Marina Abramović, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 14.10. – 22.10.1974.),

⁵⁹ dokumenti preuzeti iz *Inventarnog omota galerije grada Zagreba 24/I* dokumentacijskog centra MSU, tekući broj: GSU, 14. – 22.10.1974.

⁶⁰ dokumenti preuzeti iz *Inventarnog omota galerije grada Zagreba 24/II* dokumentacijskog centra MSU.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

je stvarao Afroamerikanac udarajući u dva bubnja. Akcija je prestala kad umjetnica više nije mogla izvoditi tjelesne pokrete⁶⁴. Na kraju su sve tri akcije snimljene na tri različita videa koji su postavljeni jedan pored drugoga na zidu formirajući jedinstvenu cjelinu *Oslobađanje glasa tela memorije*⁶⁵.

Suradujući s Ulayem, Marina je Abramović nakon konceptualne faze i *body art* faze počela eksperimentirati sa simboličkim ritualnim performansom i elementima dualizma⁶⁶. Njihov odnos bio je poslovan, romantičan i umjetnički. Neko su vrijeme tijekom sedamdesetih godina živjeli u kombiju, putujući Europom i živeći suvremenim nomadskim životom jer je jedina stvar kojom su se htjeli baviti bio performans. Ta joj je faza života izrazito bitna jer pokazuje naglašen stupanj radikalnosti i beskompromisnosti u njihovu radu⁶⁷. Kroz svoj su rad istraživali i pojam identiteta, kreirajući zajednički imaginarni identitet postavši „dvooglavo tijelo“. Njihove izvedbe *Relation Works* i *Nightsea Crossing* nadilaze granice roda i doživljaja jer kroz izvedbu negiraju individualnog umjetnika i distancirajući sebe stvaraju treći fantomski identitet⁶⁸. Svoja tijela angažiraju dovodeći ih u odnose sukobljavanja čime sukobljavaju ne samo svoja fizička tijela već i muško-ženske odnose, ali i traumatična iskustva takvih odnosa⁶⁹. Konstruirajući *trećeg*, oni zapravo izvlače preostalu energiju (engl. *rest energy*) koja predstavlja energiju u svakoj stanici tijela koju nikad ne koristimo i koja se aktivira tek u situacijama preživljavanja. Tu istu energiju, koju koriste Tibetanci u vježbama *Unutarnjeg srca*, Marina Abramović i Ulay koristili su tijekom izvedbe *Rest Energy* iz 1980. godine⁷⁰. U radu *Nightsea Crossing*, koji se zapravo sastoji od dvadeset i dva odvojena performansa izvedena u razdoblju između 1981. i 1987. godine, Marina Abramović i Ulay sjeli su na suprotne krajeve stola, jedno nasuprot drugome, gledajući se u potpunoj tišini. Ideju za *Nightsea Crossing* razvili su meditirajući u pustinjama Australije i suradujući s Aboridžinima tijekom svojeg posjeta Australiji 1980. godine. U toj su izvedbi proučavali pojmove kao što su neaktivnost, mirovanje, tišina, post i slično, a koje je zapadna kultura diskreditirala⁷¹. Provodeći vrijeme u pustinji, razvijali su međusobnu mentalnu komunikaciju i povjerenje potrebno za ostvarivanje dugotrajnih izvedbi koje su bile fizički

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Šuvaković, Miško (bilj. 3), 663.

⁶⁷ Akers, Matthew (bilj. 11).

⁶⁸ Green, Charles (2000), "Doppelganger and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay". *Art Journal*, vol 59, br. 2, 38.

⁶⁹ Akers, Matthew (bilj. 11).

⁷⁰ Green, Charles (bilj. 98), 40.

⁷¹ Akers, Matthew (bilj. 11).

iscrpljujuće. Marina Abramović i Ulay zajedno su osmislili djela *Talking about Similarity* (1976.), *Relation in Space* (1976.), *Relation in Movement* (1977.), *Relation in Time* (1977.), *AAA-AAA* (1977.), *Imponderabilia* (1977.), *Breathing in/Breathing out* (1977.), *Expansion in Space* (1977.), a svoju trinaestogodišnju suradnju prekinuli su performansom *The Lovers – The Great Wall of China* 1988. godine kada su hodali Kineskim zidom - Ulay je krenuo od pustinje Gobi, a Marina Abramović od Žutog mora i svatko je hodao više od 2000 kilometara da bi se nakon devedeset dana hodanja susreli na sredini i oprostili se⁷².

Nakon raskida s Ulayem, autorica je promijenila svoj pogled na život, ali i odnos prema umjetnosti. U svoj rad počinje unositi elemente teatra, izvodi vremenski dulje performanse koji stoga iziskuju i veću fizičku te psihičku snagu. Teatralnost, koju je na početku karijere prezirala, sada je prisutna u gotovo svakoj izvedbi, no ti su radovi više teatralni u dojmu nego u formi. Godine 1997. trebala je predstavljati Crnu Goru na XLVII. Bijenalu u Veneciji, međutim krajem ožujka iste te godine, ministar kulture crnogorske vlade Goran Rakočević odbio ju je jer je bila preskupa⁷³. Umjesto Marine Abramović, u Jugoslavenskom paviljonu izlagao je Vojo Stanić, no cijela je situacija izazvala skandal na međunarodnoj umjetničkoj sceni zbog čega je Germano Celant, glavni kustos tadašnjeg *Bijenala*, pozvao umjetnicu da samostalno izlaže u centralnom paviljonu gdje je izvela performans *Balkan Baroque*. Četiri dana po šest sati sjedila je u prostoru i metalnom četkom „čistila“ meso s tisuću i petsto komada govedih kostiju, što simbolizira purifikaciju, odnosno ritualni proces pročišćenja gdje sintagma *clean to the bone* (čist do kosti) dobiva doslovno značenje. Na tri zida koji su okruživali Marinu Abramović smještene su projekcije njezina oca, majke i na središnjem zidu projekcija nje same, u dvostrukoj ulozi znanstvenice koja priča o *Wolf-Ratu* i zabavljačice koja pjeva narodnu skladbu. Za Bojanu Pejić jukstapozicija tih triju projekcija ukazuje na simboliku ikonostasa pravoslavne crkve koji je posjedovao sličnu kompoziciju s centralnom figurom Spasitelja flankiranog Bogorodicom s desne i Ivanom Krstiteljem s lijeve strane⁷⁴. Fizički prisutna umjetnica tijekom performansa prisvaja još dvije uloge: alegoriju nacije, odnosno utjelovljenje nacije i ulogu narikače (eksplicitno izraženu svakodnevnim pjevanjem tradicionalnih pjesama)⁷⁵. Za svoju izvedbu *Balkan Baroque*, autorica je na *Bijenalu* nagrađena Zlatnim lavom za najbolju umjetnicu. *Balkan Erotic Epic* video je uradak iz 2005. koji je nastao kao svojevrsna opreka *Balkan Baroqueu* i

⁷² "Abramovic, Marina; Ulay", dostupno na:

<http://www.medienkunstnetz.de/artist/abramovic+ulay/biography/> (pristupljeno 2. prosinca 2013.).

⁷³ Hoptman, Laura; Pospiszył, Tomas (bilj. 71).

⁷⁴ Abramović, Marina (2006), *Balkan Epic*. Italija: Skira, 28.

⁷⁵ Ibidem, 28.

njegovoj tragičnosti kojoj je kroz ovaj rad suprotstavljena erotična satiričnost. Kroz *Balkan Erotic Epic* istražuje ulogu erotike u tradicionalnoj kulturi i folkloru⁷⁶. U studenome 2002. godine dvanaest je dana provela živeći na podignutim platformama unutar Sean Kelly galerije⁷⁷.

Iako je na početku karijere jasno odvajala kazalište od performansa, 2011. godine Marina je Abramović ostvarila suradnju s kazališnim redateljem Robertom Wilsonom kada je na Manchester International Festivalu izvedeno djelo *Život i smrt Marine Abramović*. Biografija je to umjetnice u kojoj nastupa zajedno s glumcem Willemom Dafoeom dok su za glazbu bili zaduženi Antony & The Johnsons⁷⁸. *Celebrity* suradnje autorica je itekako koristila 2013. godine kada se okrenula populizmu i zabavi za široke mase, dogovarajući suradnje s brojnim pjevačima i zabavljačima koji su joj osigurali popularnost, ali ne i naklonost kritike te umjetničke scene. Potrebu i želju za popularnošću možemo povezati s ambicijom da performans učini mainstreamom, ali možda još i značajnije, izgradi MAI (Marina Abramović Institute) zbog čega je pokrenula kampanju na popularnom servisu *Kickstarteru* na kojem je prikupljala dobrovoljne priloge za svoj projekt i za što su joj dobar publicitet i naklonost javnosti svakako dobro došli⁷⁹. MAI umjetnica vidi kao svoju nematerijalnu ostavštinu, kao mjesto na kojem su skupljene sve njezine ideje i koje će na taj način postati dostupne generacijama iza nje. Ideja instituta je promijeniti percepciju umjetnosti u javnosti i način razmišljanja o umjetnosti i o životu. Značajno je kako ju upravo odnos s publikom potiče na otvaranje ovakvog instituta, odnosno i ona sama smatra kako je došlo do globalne promjene u načinu na koji publika doživljava umjetnost jer sada publika želi biti aktivna, spremna je na interakciju pa je i sam cilj instituta dinamizirano iskustvo umjetnosti kroz nekoliko razina percepcije i eksperimenta⁸⁰.

⁷⁶ Ibidem, 23.

⁷⁷ "The House with the Ocean View", dostupno na: http://www.skny.com/catalogues/marina-abramovi_the-house-with-the-ocean-view/ (pristupljeno 10. rujna 2013.).

⁷⁸ "The Life and Death of Marina Abramović", dostupno na: <http://www.mif.co.uk/event/robert-wilson-marina-abramovic-antony-willem-dafoe-the-life-and-death-of-marina-abramovic/> (pristupljeno 2. svibnja 2014.).

⁷⁹ "MAI: The Founders", dostupno na: <https://www.kickstarter.com/projects/maiHUDSON/marina-abramovic-institute-the-founders> (pristupljeno 12. veljače 2014.).

⁸⁰ "About MAI", dostupno na: <http://www.mai-hudson.org/about/> (pristupljeno 2. svibnja 2014.).

4. Odnos između umjetnika i publike tijekom performansa

„Performans se odvija između umjetnika i promatrača, razvija se iz njihovog susreta, njihovog suočavanja i interakcije među njima“⁸¹.

Početkom 1970-ih godina, kad je performans bio relativno nov medij umjetničkog izražavanja, još je uvijek dominirala teorijska prevlast minimalista i modernista. Clement Greenberg i Michael Fried kao istaknuti teoretičari naglašavali su važnost progresivne potrage za esencijom umjetnosti, dovodeći do izražene tendencije u likovnoj umjetnosti prema neograničenoj plošnosti. S pojavom postmodernizma dogodio se pomak u izvedbenim umjetnostima pa se naglasak s izvodećeg tijela prebacio na generalni pojam izvedbe, uključujući i publiku. Problem publike u modernističkoj teoriji nalazio se u činjenici da u umjetnički doživljaj sa sobom unosi nepredvidive situacije, vremensku komponentu i razne okolnosti. Te nepredvidive situacije koje su modernistima otežavale pronalazak esencijalnog u umjetnosti, teoretičare postmodernizma zaokupljaju jer predstavljaju rezultate i način recepcije djela. Hans Georg Gadamer primijetio je kako umjetničko djelo tijekom izvedbe postoji jedino u trenucima njegove recepcije u različitim kontekstima zbog čega se kretanjem kroz vrijeme i prostor konstantno mijenja⁸². Promijenio se i pristup publici koja s umjetnikom ostvaruje aktivnu suradnju, riječima Eve Sonneman, publici je dano „mnoštvo odabira“ i poticana je da „gradi vlastitu sintaksu estetskog užitka ili intelektualnog rada“⁸³. Barbara Freedman prepoznala je metaforu teatra kao zajedničko oruđe postmodernizma i psihoanalize kojim oboje dokidaju objektivnog promatrača, stabilan proces gledanja i statični objekt, a korištenjem iste „ruše promatračevu stabilnu poziciju što rezultira neprekidnom igrom djelomičnih gledišta od kojih nijedno nije stabilno, sigurno ni završeno“⁸⁴. No, ta djelomična gledišta o kojima Freedman govori za Jona Ericksona predstavljaju problem u slučaju da izvođači publiku smatraju svojom projekcijom i pretpostave da će ona misliti jednako kao i oni⁸⁵.

⁸¹ Abramović, Marina (bilj. 6), 41.

⁸² Ibidem, 153.

⁸³ Sonneman, Eve (1980), „Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience“. *Artforum*, vol 18, 22-29.

⁸⁴ Carlson, Marvin (bilj. 5), 153.

⁸⁵ Erickson, Jon (1990), „Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance“. *Theatre Journal* vol. 42, 235.

Tijekom sedamdesetih godina XX. stoljeća njujorški umjetnik Dan Graham proučavao je odnos aktivnog i pasivnog ponašanja promatrača s naglaskom na ujedinjenje uloge izvođača i promatrača. Tako je u svom djelu *Two Consciousness Projection*⁸⁶ stvorio situaciju u kojoj je dvoje ljudi istovremeno izvodilo vlastiti performans i promatralo izvedbu onog drugog. Svoja razmišljanja Graham je temeljio na ideji Bertolta Brechta o „nametanju nelagodnog i samosvjesnog stanja publici u pokušaju da smanji razmak između to dvoje“⁸⁷. U istom vremenskom kontekstu, povodom otvaranja samostalne izložbe i akcije Marine Abramović u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 14. listopada 1974., Davor Matičević u predgovoru je kataloga spomenute izložbe napisao: „Sloboda umjetničkog izražavanja koju ima umjetnik današnjice uvjetuje da on svakom prilikom traži inovacije u temi, problemu, sredstvima i načinu rada. Nakon hepeninga i konceptualne umjetnosti malo je sredstava ostalo neiskorišteno, pa je prevrednovanje shvaćanja postala obaveza daljnjeg umjetničkog djelovanja. Kako bi stvorili nove mogućnosti izražavanja, neki od umjetnika mijenjaju svoj odnos prema okolini počevši od odnosa prema sebi – od odnosa prema vlastitom tijelu. Koristeći se tijelom autor postaje istodobno interpret i djelo te uspostavlja direktan kontakt s publikom. Ostvarenjem napetog odnosa zbog prepletanja subjekta i objekta postiže se nova vrijednost, specifična za body-art“⁸⁸. Eksperimentalna narav njezinih djela omogućuje joj ostvariti spoznajnu vrijednost svog tijela i svijesti koju potom prenosi na promatrača zbog čega „za publiku ona znači osebujni sklop doživljajno-spoznajnih cjelina: autorsku individualnost, poopcenu ličnost posrednika i predmet vlastita poistovjećenja. Zbog jakog dojma sredstava i značenja te sugestivna ponašanja autora/interpreta djela doživljaj je publike intenzivan, pa dolazi do uklanjanja barijere i do uključenja u akciju – uživljavanjem. Racionalni pristup, moguć tek u daljnjem toku ili nakon završetka akcije, nužno navodi publiku na značenja i na shvaćanja jedne osnovne, opće vrijednosti etičkog karaktera – posvudašnjeg fenomena nasilja“⁸⁹.

Promatrači ne mogu biti samo pasivni primatelji značenja umjetničkog djela budući da je svako takvo značenje kulturološki i društveni konstrukt koji ne postoji u materijalnom svijetu kao fizički opipljiv. Značenje je ljudski produkt nastao interpretacijom čitatelja koji

⁸⁶ Izvedeno 1973. godine, Graham je tražio da ženu da opisuje svoje lice prikazano na video ekranu dok je muškarac opisivao kako on čita lice te žene, gledajući kroz video kameru usmjerenu na ženu.

⁸⁷ Goldberg, RoseLee (2003), *Performans: od futurizma do danas*. Zagreb: Test!-Teatar studentima: URK-Udruženje za razvoj kulture, 144.

⁸⁸ Katalog povodom samostalne izložbe i akcije Marine Abramović u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 14. listopada 1974. godine.

⁸⁹ Ibidem.

djeluje kao uvijek kulturološka komponenta. Značenje se tako konstruira upotrebom socijalnih znanja⁹⁰. Služeći se terminologijom Ferdinanda de Saussurea, možemo zaključiti da je odnos između apstraktnog koncepta (označenika) i materijalnog objekta (označitelja) arbitrar, da njegovo značenje nije inherentno već konvencionalno, odnosno rezultat je prešutnog dogovora šire društvene skupine. Taj arbitrar odnos označava nemotiviranost budući da nema prirodne poveznice između označenika i označitelja. Tako, iako je odnos arbitrar, govornik ne može mijenjati znak nakon što se on uspostavio u lingvističkoj zajednici i upravo zbog toga interpretacija umjetničkog djela ostaje društveno kodificirana i normirana⁹¹. Druga bitna odlika konstruiranja značenja proizlazi iz činjenice da promatrač mora preuzeti aktivnu ulogu dekodiranja koja osim socijalnog znanja podrazumijeva i interpretativne strategije. Međutim, kako se od promatrača očekuje ta aktivna interpretacija, on zapravo ostvaruje ulogu koja mu je dana od samog djela. Na taj se način ostvaruje simbiotska veza promatrača i promatranog u kojoj promatrač izvodi interpretaciju koju promatrano djelo predviđa od njega, dok to isto promatrano djelo zauzvrat biva konstruirano, odnosno njemu se kroz promatračev pogled dodjeljuje značenje⁹². Percipirajući subjekt postao je glavna tema istraživanja među sve većim brojem teoretičara kao što su Claude Lévi-Strauss, Clifford Geertz, Erving Goffman, Louis Althusser, Jean François Lyotard, Wolfgang Iser, Laura Mulvey, Raymond Williams i drugi. Teorija estetičara Romana Ingardena oslanja se na premisu da je umjetničko djelo potpuno jedino kad ga se čita, budući da se prema njemu ono sastoji od značenja i iskustava koja nastaju interpretacijom samog djela⁹³. Razne fenomenološke postavke primjenjivane na polju umjetničkog djela preuzete su iz književnih teorija i teorija recepcije. Roland Barthes u svom tekstu *Smrt autora* proklamira modernog autora mrtvim odbacujući tradicionalnu postavku kako je objašnjenje književnog djela glas pojedinca, odnosno autora koji se kroz više-manje jasnu alegoriju povjerava čitatelju⁹⁴. Tekst nastaje unutar multidimenzionalnog polja preslagivanjem niza citata preuzetih iz raznih kultura, međutim, značenje se fiksira i oblikuje u čitatelju, a ne autoru⁹⁵. Philip Auslander iščitava Barthesov tekst kao tezu o smrti autora koja predstavlja intertekstualizaciju⁹⁶ teksta i

⁹⁰ Counsell, Colin; Wolf, Laurie. (ur.) (2001), *Performance analysis: an introductory coursebook*. London, New York: Routledge, 177.

⁹¹ Ibidem, 5.

⁹² Ibidem, 178.

⁹³ Ibidem, 179.

⁹⁴ Barthes, Roland (1977), *Image-Music-Text*. New York: Hill & Wang, 143.

⁹⁵ Ibidem, 148.

⁹⁶ teorija koju je razvila Julia Kristeva, prvi puta ju spominje u svom eseju iz 1969. godine "Word, Dialogue and the Novel", a termin koristi kako bi prikazala tekst „konstruiran kao mozaik citata“ i „polje transpozicija raznih

razvoj čitatelja kao tumača⁹⁷. Tekst je oslobođen fiksiranog i jedinog značenja koje postavlja autor te se otvara brojnim interpretacijama čitatelja, s time da različitost interpretacija ne uvjetuje čitatelj, već nestabilnost riječi koje značenje proizvode isključivo u relaciji s drugim riječima, jednako kao što je i jezični znak arbitraran i diferencijalan⁹⁸. Nadovezujući se na teorijsku tendenciju naglašavanja važnosti čitatelja, Wolfgang Iser razvio je teoriju kako je književno djelo virtualno jer nastaje interakcijom teksta i čitatelja koja se javlja uslijed praznina u tekstu, zbog kojih čitatelj stvara vezu između raznih struktura samog teksta, odnosno tim međustrukturalnim poveznicama čitatelj to djelo čini stvarnim⁹⁹. R. D. Laing u svojoj knjizi *The Politics of Experience*¹⁰⁰ iznosi teoriju koja je bliska raspravama o interpretaciji djela, a koja se dotiče pretpostavke da pojedinac ne može iskusiti način na koji ga drugi doživljavaju pa upravo ta nemogućnost razvija polje nevidljivosti, odnosno ništavilo, na kojem se grade međuljudski odnosi. Pojedinci konstantno formiraju vlastito mišljenje o tome kako drugi razmišljaju o njima i zatim se ponašaju kao da su njihova mišljenja o mišljenjima drugih zapravo stvarna. Zbog te nemogućnosti iskustva drugog, pojedinci konstantno pokušavaju popuniti to ništavilo neznanja, odnosno ostvaruju međusoban kontakt, ali kako im ta iskustvenost ne polazi od ruke, jedino što preostaje pojedincu jest interpretacija koja uvijek dolazi s određenim unaprijed stvorenim mišljenjima. Ako usporedimo čitanje (kao odnos između romana i čitatelja) i međuljudsku interakciju, razlika je u tome što se kod čitanja ne može ostvariti odnos licem u lice zbog čega one praznine koje Iser spominje, a koje su poput ništavila neznanja u ljudskoj interakciji, ne mogu biti popunjene interpretacijom za koju od druge osobe možemo dobiti potvrdu je li ona točna ili nije. Čitatelj sam, bez ikakvog regulirajućeg konteksta interpretira djelo. Jednako kao što se i ljudska interakcija ostvaruje zbog nastalih praznina uzrokovanih neznanjem o iskustvu drugoga, tako se i interaktivnost između knjige i čitatelja javlja zbog praznina u tekstu izazvanih nedostatkom uobičajene situacije i okvira. Praznine u tekstu stimuliraju čitatelja da ih popunjava svojim projekcijama, no tekst u tom slučaju mora biti vlastiti korigirajući referent, navodeći čitatelja na smjer kretanja i donekle kontrolirajući situaciju¹⁰¹. Ono što je izrečeno u tekstu važno je u usporedbi s onim što nije izrečeno, jednako kao što implikacija, a ne izjava, oblikuje značenje. Zbog toga se izrečeno nastavlja razvijati u tekstu, međutim ono neizrečeno oživljava u čitateljevoj

označiteljskih sistema“ (Auslander, Philip /2008/, *Liveness: performance in a mediatized culture*. London, New York: Routledge, 112).

⁹⁷ Auslander, Philip (2008), *Theory for Performance Studies: A student's guide*. USA, Canada: Routledge, 47.

⁹⁸ Ibidem, 47.

⁹⁹ Counsell, Colin; Wolf, Laurie (bilj. 125), 179-180.

¹⁰⁰ Laing, Ronald David (1968), *The Politics of Experience*. Harmondsworth: Penguin.

¹⁰¹ Counsell, Colin; Wolf, Laurie (bilj. 125), 181-183.

mašti i tamo postaje jednako važno. Često prekidani narativ metoda je kojom se čitatelja tjera na popunjavanje praznina i povezivanje raskidanog narativa vlastitim interpretacijama. Isto tako, svaki narativ posjeduje nekoliko fiktivnih perspektiva koje u konačnici formiraju autorov pogled i vizualizaciju koju autor očekuje od čitatelja. Taj odnos čitatelja i teksta sličan je onom između publike i umjetnika tijekom performansa. Svaki promatrač mora interpretirati rad uzimajući u obzir vremenske, narativne, prostorne praznine, poveznice između upotrijebljenih medija, korištenje dijaloga, osvjetljenje i slično. Sudionik ujedno mora odlučiti hoće li se njegova interpretacija temeljiti na metaforičkom promišljanju ili će interpretaciju započeti kao promatrač koji je svjestan da njegova uloga promatrača podrazumijeva izdvojenost i izobličenu svijest koja se razlikuje od izvođačeve¹⁰². Laura Mulvey također je istraživala ulogu promatrača, ali u filmskom kontekstu. Njezin esej *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (a i kasnija djela) nastavlja se na razmišljanja Sigmunda Freuda od kojeg preuzima i adaptira ideju skopofilije¹⁰³ i Jacquesa Lacana te njegove teorije zrcala¹⁰⁴. Mulvey u filmsku teoriju uvodi raspravu o ženskom liku kao objektu muškog skopofiličnog pogleda, ali i o muškom liku kao elementu s kojim se muški promatrač identificira kao s otuđenim subjektom Lacanova stadija zrcala. Ženski lik služi kao označitelj muških želja, koji je ujedno i element spektakla, namijenjen trenucima erotske kontemplacije. S druge strane, muški lik (muškom) promatraču omogućuje identifikaciju s njim kao izdvojenim subjektom koji internalizira reprezentativnost svog imaginarnog (filmskog) postojanja¹⁰⁵. Poželjno je i da muški lik kontrolira svu radnju u filmu kako bi se njegova moć i kontrola poklopile s aktivnom moći erotskog pogleda muškog promatrača tako da promatraču bude omogućeno iskusiti osjećaj onipotencije. Ovakve rodno konstruirane uloge mogu se preslikati i u područje performansa gdje su ženske izvođačice često namjerno izlagale svoje tijelo kao objekt požude muškom promatraču kako bi ga direktno konfrontirale i izazvale osjećaj srama (Guerilla Girls, Cindy Sherman, Anna Mendieta, Suzanne Lacy i Leslie Labowitz, Sonia Knox, Karen Finley). Umjetnica Catherine Elwes zaključuje kako se tijekom žive izvedbe tradicionalna forma muškog pogleda može problematizirati, konfrontirati ili uzvratiti, što nije karakteristično za druge umjetničke medije kao što su film,

¹⁰² Ibidem, 180-185.

¹⁰³ prema Freudu (*Tri rasprave o teoriji seksualnosti*, 1905.) skopofilija predstavlja aktivan čin objektivizacije drugog pogledom radi seksualnog uzbuđenja.

¹⁰⁴ teorija stadija zrcala pretpostavlja trenutak kad dijete prepozna svoju sliku u zrcalu (stvarnu sliku u zrcalu ili imaginarnu sliku) i s tom slikom koja je izvan njega se identificira i prepoznaje ju kao reflektirajuće tijelo sebe za koje smatra da je daleko idealnije od njegovog stvarnog te u tom trenutku dolazi do spoznaje o sebi iz (imaginarnog) odraza. To pogrešno prepoznavanje odraza kao sebe postaje odvojeni subjekt koji se djetetu vraća kao ego ideal i iskrivljeno viđenje vlastitog „ja“ koje do kraja života utječe na identifikaciju s drugima.

¹⁰⁵ Counsell, Colin; Wolf, Laurie (bilj. 125), 189.

slikarstvo ili skulptura u kojima su objektivizirani prikazi žena trajno fiksirani te prepoznaje ulogu ženskog performerera kao onu koja će izložiti muškog promatrača „zastrašujućoj blizini izvođačice i opasnim posljedicama njegovih vlastitih želja. Njegov plašt nevidljivosti je maknut i njegovo promatranje postaje problematika unutar samog djela“¹⁰⁶.

Pojavom i razvojem performativne umjetnosti više ne vrijede pravila promatranja umjetničkog djela (koje je zabranjeno dirati) iz daljine ili promatranja predstave za koju je publika svjesna da je odigrana i u koju se ne smije uplitati¹⁰⁷. Stupanj interakcije postaje naglašeniji i promatrači su suočeni sa stvarnim emocijama koje umjetnica prenosi na njih, naročito ako se pojavljuju i autobiografski elementi koji olakšavaju uspostavljanje empatije između publike i umjetnika. Umjetničko djelo više nije izolirani artefakt kojemu se treba diviti s nužne udaljenosti, niti je statični produkt umjetničkog stvaranja. Upravo tijekom performansa dokida se to posredništvo preko predmeta između umjetnika i onih kojima umjetnik progovara jer umjetničko djelo postaje radnja, odnosno kreativni proces prijenosa emocija, taktilnosti, zvučnosti i sl. Umjetnik Vito Acconci proučavao je teoriju „polja moći“ iznesenu u djelu *The Principle of Topological Psychology* psihologa Kurta Lewina u kojem autor govori kako svaki pojedinac isijava polje moći u koje je uključena svaka interakcija s drugom osobom ili predmetom. Tako je Acconci počeo preispitivati polja moći u svojim izvedbama jer se želio baviti „postavljanjem polja u kojem je bila publika, tako da su postali dio onoga što sam radio...postali su dio fizičkog prostora u kojem sam se kretao“¹⁰⁸. Sama spoznaja da netko zaista pati na pozornici i dovodi se u smrtnu opasnost izaziva kod promatrača agonizirajuće stanje koje ih tjera da reagiraju i interveniraju u umjetnikov nastup. Pitanje koje postavlja Erika Fischer-Lichte jest stavlja li Marina Abramović promatrača u ulogu voajera ili samo želi provjeriti u kojem će trenutku promatrač prekinuti njezinu patnju. U tim trenucima na vidjelo izlazi dualnost njezinih performansa u kojima suprotstavlja umjetničke i moralne društvene standarde; u tim trenucima promatrač uvijek griješi jer ako pusti umjetnicu da izvede performans, postoji mogućnost da ona strada, ali ako se umiješa u performans, postoji mogućnost da uništi umjetničko djelo u nastanku. Tako se uloga i položaj promatrača u performansu konstantno mijenjaju i zbog toga promatrač tijekom njega prolazi kroz stanje *liminalnosti*, iznova se preispitujući i donoseći krive odluke. Autorica teksta također smatra da promatrač u trenutku izvođenja performansa ne može interpretirati pojedine simbole i objekte uključene u rad jer to podrazumijeva prevelik broj mogućnosti.

¹⁰⁶ Case, Sue-Ellen (1988), *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 17.

¹⁰⁷ Abramović, Marina (bilj. 6), 34.

¹⁰⁸ Goldberg, RoseLee (bilj. 93), 140.

Interpretacija je za nju čin retrospektive, dok je sam čin performansa lišen interpretacije i sveden na iskustveno i fizičko, usmjeren na fiziološke i psihološke, a ne interpretativne promjene kod promatrača. Fischer-Lichte zaključuje da važnije postaje iskusiti performans, a ne shvatiti ga, budući da emocije nadilaze razum što je vidljivo iz reakcija promatrača koji ne promišljaju viđeno, već interveniraju u rad umjetnice i sprječavaju potencijalno smrtonosan ishod. Ona se nadovezuje na teoriju Victora Turnera¹⁰⁹ o *liminalnosti* kao drugoj fazi ritualnog obreda prelaska u kojoj se otvara mogućnost eksperimentiranja i inovacije u kulturi. Faza *liminalnosti* je faza u kojoj se osoba, koja će se tek transformirati, nalazi u stanju „graničnosti“, između dvije mogućnosti, između starog i novog. Međutim, sam pojam liminalnosti podrazumijeva transformaciju društvenog statusa ili identiteta koja je ireverzibilna i koja naposljetku biva prihvaćena od društva kao konačna. Kad je riječ o performansu, takva liminalna transformacija je povratna i ne podrazumijeva društveno prihvaćanje zbog čega je neutemeljeno povezivati iskustvo ritualnog obreda s estetskim iskustvom performansa. Na taj način autorica preuzima samo jedan dio semantike *liminalnosti* i to onaj koji označava isključivo *graničnost* situacije u kojoj se nalazi promatrač suočen s očekivanjima društvenih normi s jedne strane i očekivanjima umjetnika s druge strane. Razlog zašto autorica inzistira na terminu *liminalnog* iskustva tijekom performansa umjesto estetskog jest činjenica da se u tim trenucima premašuju očekivane „normalne“ granice koje su društveno prihvatljive, granice koje je uspostavila tradicija, razne konvencije, pravila i norme te prema Turnerovoj definiciji takvu promjenu naziva *liminalnom*. Kao primjer Fischer-Lichte navodi performans Marine Abramović *Imponderabilia* izveden 1977. godine u Galleria Comunale d'Arte u Bologni gdje su umjetnica i njen partner Ulay stajali nagi uz dovratnik ulaznih vrata galerije, okrenuti jedno nasuprot drugom i tvoreći uzak tjelesni prolaz kroz koji su posjetitelji morali proći kako bi ušli u prostor galerije. Na taj način, posjetitelji su prolazili kroz jednu vrstu prolaza/obreda, odnosno samim time, *liminalno* iskustvo, jer su, da bi uopće ušli, morali dodirnuti same umjetnike koji su bili goli dok su ih istovremeno promatrali ostali posjetitelji. Na taj način posjetitelji su dovedeni u granično stanje intimnog i javnog čime je nedvosmisleno naglašen prolaz (obred) kroz tjelesni dovratnik čime je definicija *liminalnosti* kao stanja prijelaza i transformacije iz jednog stanja u drugo dobilo svoj fizički oblik u Marininu performansu.

¹⁰⁹ Turner u svom tekstu "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology" (Turner, Victor /1982/, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Art Journal) izvodi podjelu termina *liminal* koji označava simboličke aktivnosti socio-ekonomske produkcije kulturološkog života zajednice u formu liminalnog i liminoidnog.

Aktualna teorija izvedbenih umjetnosti sve više pažnje posvećuje publici kao sastavnom dijelu svake izvedbe pa čak i publici kao konstituirajućem elementu. Mechtild se Widrich u članku *The Informative Public of Performance* nastavlja na razmišljanja Philipa Auslandera o ulozi *prvotne publike*¹¹⁰ izvedbe, pripisujući publici veliku važnost i argumentirajući kako se originalan i jedinstven performans ne izvodi samo kako bi se mogao dokumentirati već kako bi ga publika iskusila. S druge strane, Auslander smatra da publika nije od esencijalne važnosti za izvedbu performansa zato jer nju ne zanima interakcija i sam odnos, već isključivo umjetnikov rad. Widrich nadalje navodi nekoliko vrsta publike među kojima izdvaja termin *informativne publike* kojim informativno označava način doprinosa konstruiranju povijesnog, socijalnog ili estetskog konteksta¹¹¹. *Informativna publika* istovremeno može biti *neupućena publika* jer sačinjava publiku upravo nenamjernim bivanjem na mjestu izvedbe. Performeri konstruiraju kasniju publiku kroz dokumentaciju jer koriste neupućenu publiku kao informativnu te njome stvaraju kontekstualna uporišta za kasniju (re)interpretaciju promatrača koji ne pripadaju *prvotnoj* publici.

Mladim performerima potrebna su brojna pomagala, no Marini je Abramović kroz iskustvo postala dovoljna samo njezina pojava jer izvedba nije ograničena na fizički svijet, već svojim djelovanjem zalazi u karizmatično stanje i služi se energijom koju preuzima od publike i vraća ju preoblikovanu¹¹². Umjetnost mora imati zadaću, a to su različiti slojevi značenja koji su politički, predviđaju budućnost, postavljaju pitanja, uznemiruju i, za Marinu Abramović ono najvažnije, uzdižu ljudski duh¹¹³.

Specifičnost performansa i kreiranja njegova značenja proizlazi iz činjenice da publika dobiva interpretativnu autonomiju zbog toga što autorova namjera ne mora biti jednaka iskustvu promatrača već je upravo iskustvo i njegova heterogenost glavna komponenta izvedbe. Promatrač, odnosno publika, kao čitatelj djela koristi vlastiti referentni sustav prilikom interpretacije izvedbe te na taj način izvedbi dodjeljuje nova značenja. Zbog toga možemo zaključiti kako je izvedba performansa i dalje samo dio kreativnog procesa te da konačni produkt, ako o njemu zapravo uopće možemo govoriti prilikom performansa, nastaje tek iz odnosa publike i umjetnika, kada publika svojom vlastitom interpretacijom upotpuni sadržajni korpus izvedbenog djela. Umjetnikov doprinos performansu ne može biti isključivo

¹¹⁰ *prvotna* publika podrazumijeva promatrače koji su prisustvovali originalnoj izvedbi nekog djela.

¹¹¹ Widrich, Mechtild (bilj. 45).

¹¹² "Marina Abramović on Performance (1 of 3)". YouTube video, 16:25. Autor: Chicago Humanities Festival, 18. veljače 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=6Xpl1faN-4E> (pristupljeno 10. listopada 2013.).

¹¹³ Ibidem.

razvoj koncepta izvedbe koji će funkcionirati zasebno, već se sastoji od načina na koji je autor *iskomunicirao* svoju ideju publici i ovisno o toj međusobnoj komunikaciji, rezultata koji je polučila njegova uloga moderiranja i usmjeravanja njihove interpretacije. Marina Abramović performans ne koristi kao medij kroz koji docira publici već koristi svoje tijelo kao medij kroz koji izražava vlastite ideje, ali tijekom samog izvođenja prednost daje posjetiteljima. Oni različitim tretiranjem njezina umjetničkog tijela i njezine prisutnosti, ostvaruju vlastite kreativne modele, zaboravljajući pritom kako bi naknadnom interpretacijom trebali razmišljati i o vlastitoj autorskoj ulozi prilikom izvedbe. Još jedna specifičnost umjetničinog odnosa s publikom jest njezin pristup promatraču koji je često individualan. Autorica je svjesna mentaliteta mase koji će razviti svaka zasebna grupa posjetitelja, i u nekim izvedbama na to i računa, no nerijetko odluke prepušta upravo pojedincima ili se direktno sama obraća pojedinačnom posjetitelju. Takvim pristupom izvedbi, umjetnica nikad nije sigurna u kojem će se smjeru izvedba nastaviti razvijati niti kakva će biti konačna reakcija publike i kako će njezino djelo završiti. Ako ona kao umjetnica ne odlučuje o kraju ni o razvojnem slijedu izvedbe, postavlja se pitanje autorstva i tko je zapravo izvođač, naročito ako smo svjesni činjenice da umjetnica publici daje narativ ili koncept na koji neće svaka publika jednako reagirati. Upravo će zbog toga njezina izvedba uvijek izgledati drugačije, ovisno o publici pred kojom je izvodi, pa uloga publike nikako ne može biti klasificirana kao isključivo promatračka ili pasivna, već valja istaknuti njezin autorski doprinos i kreiranje dodatnog sadržaja i značenja.

4.1. Lips of Thomas

Performans nazvan *Lips of Thomas* Marina Abramović prvi je put izvela 24. listopada 1975. godine u *Galerie Krinzinger* u Innsbrucku. Izvedba, koja je trajala ukupno 2 sata, započinje razodijevanjem, nakon čega umjetnica odlazi do stražnjeg zida galerije gdje pričvršćuje fotografiju muškarca duge kose koji joj nalikuje na zid i uokviruje ju iscrtanom zvijezdom petokrakom. Nakon toga sjeda za stol prekriven bijelim stolnjakom na kojem se nalazila boca crnog vina, staklenka meda, kristalna čaša, srebrna žlica i bič. Redom konzumira med pa vino sve dok ne pojede kilogram meda i popije bocu vina. Kad je otpila sve vino, razbila je kristalnu čašu u desnoj ruci koja je istog trena počela krvariti. Ustaje od stola i odlazi do fotografije na zidu te, leđima okrenuta zidu, žiletom urezuje oblik zvijezde petokrake u područje abdomena. Ponovno krvareći, uzima bič, okreće leđa publici i počinje bičevati samu sebe nakon čega liježe na ledene blokove postavljene u obliku križa dok iznad nje vise grijalice zbog čije topline rane na trbuhu ponovno počinju krvariti. Nakon što je Marina Abramović provela trideset minuta na ledenim blokovima, publika je donijela samostalnu odluku o prekidu izvedbe, odnosno onoga što su oni smatrali torturom, i odnijeli je s pozornice, čime je autorica proglasila izvedbu završenom¹¹⁴.

Erika Fischer-Lichte u svom tekstu *Performance Art – Experiencing Liminality* prepoznaje nekoliko prekoračenja konvencija i tradicija pa čak i standarda umjetničkih formi i žanrova kulturoloških izvedbi općenito¹¹⁵. Kao jedan od primjera navodi očita prekoračenja tradicije izlaganjem u galeriji kao mjestu gdje se u većini slučajeva izlaže likovna umjetnost i unatoč tom kontekstu prostora ne proizvodi nikakvo umjetničko djelo podložno fizičkom rukovanju. S teatrološkog gledišta, Marina Abramović nije igrala nikakvu ulogu, već je svaku akciju proživjela, ignorirajući ograničenja tijela, čime ponovno prelazi te apstraktne granice dovodeći se u stanje graničnog, odnosno stanje liminalnog. U to granično stanje uvlači i publiku koja postaje nervozna i destabilizirana njezinom agonizirajućom situacijom. Očekivane norme ponašanja i pravila koja vladaju svijetom umjetnosti, umjetnica je tijekom ove izvedbe prekoračila, ali ih je jednako tako suočila s društvenim i moralnim normama stvorivši jukstapoziciju estetskog koje postulira umjetnost i etičkog koje zahtijeva društvo. Neočekivani položaj promatrača smještenog između zahtjeva etike i estetike izaziva među publikom perpetuiranu dvojbu oko pravog odabira, koji će u konačnici uvijek biti pogrešan, promatrač će svakim odabirom izdati jednu normu, bilo estetsku ili etičku. Ono što je za

¹¹⁴ Abramović, Marina (bilj. 6), 34.

¹¹⁵ Ibidem, 33-46.

Fischer-Lichte znakovito postaje to stanje dvojnog suprotstavljanja, graničnog stanja između dva odabira koje ona tumači kao liminalno stanje koje pogoduje umjetničkom doživljaju, a ne interpretaciji¹¹⁶. Publika je u radu *Lips of Thomas* dovedena u novu i neočekivanu situaciju u kojoj je njihova tradicionalna pasivna uloga naprasno zamijenjena aktivnom voajerističkom. Stvoren je trenutak u kojem promatranje više nije jedina opcija jer je zbog moralnih izazova potrebno promišljanje i akcija – reakcija na izvedbu koja će u konačnici i obilježiti kraj performansa.

4.2. Rhytm 0 i Rhythm 2

Performans Marine Abramović *Rhythm 0*, slično kao i performans *Lips of Thomas*, razrađuje ideju o kreativnoj autonomiji publike anuliranjem tradicionalne pasivne uloge. Izveden je 1975. godine u galeriji *Studio Morra* u Napulju i trajao je šest sati tijekom kojih je autorica zauzela nepomičan pasivan položaj i omogućila posjetiteljima odabir između sedamdeset i dva predmeta smještena na stolu koje su oni mogli upotrijebiti na njezinu tijelu kao na praznom platnu¹¹⁷. U inventarnoj građi dokumentacijskog centra Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu postoji nekoliko dokumenata s uputama za izvedbu raznih performansa, a među njima je i uputa za izvedbu djela *Rythm 0* u kojoj stoji kako je autorica objekt i da preuzima svu odgovornost na sebe kako bi posjetitelji slobodno upotrijebili predmete smještene na stolu¹¹⁸. Karakter, tijek i priroda izvedbe prepušteni su publici koja svojim svjesnim odlukama i akcijama upravlja performansom. Umjetnica postaje isključivo medij, u ovom slučaju svoje tijelo koristi kao platno, dok se s ulogom publike događa presedan u kojem promatrači postaju, mogli bismo reći, umjetnici. Kao što umjetnik kroz svoj rad izlaže vlastite misli i ideje, Marina Abramović sada je publici omogućila pokaže svoju stvarnu narav. Kustosica Whitney muzeja američke umjetnosti Chrissie Iles u filmu *The Artist is Present* postulira kako je „ljudska fasada tanka i ono što je zastrašujuće jest koliko brzo grupa ljudi može postati bestijalna ako im dopustite da se tako ponašaju. O tome su Marinini rani radovi“. Marina Abramović još je jednom poništila granice i norme estetike i etike, no ovog puta u izravnom odnosu s publikom kojoj jedina moralna dvojba više nije treba li prekinuti tuđu patnju, već treba li, ako joj je dopušteno, natjerati drugog da pati. Ovim radom je prekinuta tradicionalna uloga umjetnika kao jedinog koji je iskren i ogoljen u međusobnom odnosu s publikom, ovog puta na vidjelo je izašla prava narav promatrača.

¹¹⁶ Abramović, Marina (bilj. 6), 33-46.

¹¹⁷ dostupno na: <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai/mai/4> (pristupljeno 14. studenog 2013.).

¹¹⁸ Podaci pronađeni u *Inventarnom omotu galerije grada Zagreba 24/II* dokumentacijskog centra MSU Zagreb.

U izvedbi *Rhythm 2* autorica koristi svoje tijelo isključivo kao sredstvo kroz koje se manifestira psihofizička reakcija na lijekove za liječenje akutne šizofrenije koji tijelo dovode u nepredvidivo stanje. Cilj ovog rada bio je ispitati društvene stavove naspram ženskih mentalnih bolesti i istražiti veze između ljudske psihe i tijela. Prema podacima iz inventarne građe dokumentacijskog centra MSU, umjetnica je tijekom izvedbe sjedila u bijeloj prostoriji osvijetljenoj „sa osam spotova jačine 8 KW“¹¹⁹ dok je pod prekrivao isto tako bijeli papir. Događaj su snimale dvije kamere *Super 8mm* od kojih je jedna bila okrenuta prema umjetnici, a druga prema publici kako bi nakon nekoliko dana Marina Abramović mogla napraviti rekonstrukciju događaja istovremeno prikazujući snimljeni film originalne izvedbe. Problematiziranjem ritma istražuje dvije teme koje ju zanimaju, stvaranje nedefiniranih ambijenata zvukom i akcije upotrebom svog tijela¹²⁰.

Povodom izvedbe djela *Rhythm 2* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1974. godine održan je razgovor između nekoliko zainteresiranih posjetitelja, a kao povod tom razgovoru kustos Davor Matičević navodi „događaj od prije jednog sata a može se proširiti na srodne oblike događanja koji su se u širem krugu odvijali, prvenstveno kod nas u beogradskom krugu i u svijetu uopće“¹²¹. U razgovoru su sudjelovali Marina Abramović, Želimir Košćević, Ješa Denegri, Bernardo Bernardi, V. Roksandić, Vjeran Zuppa, Josip Stošić, Biljana Tomić, Dunja Blažević, Tomislav Jakić, Davor Matičević i drugi. Zrinka Jurčić pripremila je kratku izjavu za emisiju „U prvom planu – likovna kultura“ emitiranoj 23. listopada 1974. na I. programu Radija Zagreb u kojoj izdvaja dva problema koji su se javili u diskusiji održanoj nakon umjetničke izvedbe. Kao prvi problem prepoznaje pitanje treba li se izvođač performansa smatrati umjetničkim djelom ili objektom, što je prema njezinu mišljenju potpuno bespredmetno, dok kao drugi problem izdvaja činjenicu da za „izgubljene kriterije vrednovanja tradicionalne umjetnosti nema adekvatan nadomjestak“¹²² no, kao početnu premisu nudi tezu de Saussurea kako kriterij vrednovanja valja tražiti u samom djelu. Košćević je otvorio raspravu zaključkom kako dolazi do nemogućnosti razgovora i dijaloga jer su svi prisustvovali individualnom, a ne kolektivnom iskustvu. Za njega je to bio isključivo vizualan, a ne psihički doživljaj u kojem sebe smatra konzumentom

¹¹⁹ Podaci pronađeni u *Inventarnom omotu galerije grada Zagreba 24/I* dokumentacijskog centra MSU Zagreb, tekući broj: GSU, 14. – 22.10.1974.

¹²⁰ Marina Abramović, katalog povodom izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1974. godine.

¹²¹ Preuzeto iz transkripta razgovora održanog sat vremena nakon izvedbe djela *Rhythm 2* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1974, dokument se nalazi u *Inventarnom omotu galerije grada Zagreba 24/I*.

dokumentacijskog centra MSU, tekući broj: GSU, 14. – 22.10.1974.

¹²² Podaci pronađeni u *Inventarnom omotu galerije grada Zagreba 24/II* dokumentacijskog centra MSU Zagreb.

koji je izvedbu percipirao okom, a ne unutrašnjošću. Matičević se na ovu izjavu nadovezao govoreći kako se slaže s izrečenim i kako ovo djelo zaista odstupa od autoričinih *iskustvenih* radova, međutim smatra kako je prebacivanje izvedbe u galerijski prostor događaj „pretvorilo u nešto drugo, u najmanju ruku upozorenje jedne druge vrste od uobičajenog, koje omogućava da ovu stvar gledamo drugačije ali dakako kao promatrači i jedino nam Marina može reći kakav je doživljaj bio...svjesni onog što se događa mi možemo pratiti puno toga putem oka“¹²³. Ješa Denegri odbio je govoriti o estetici djela, već se usredotočio na specifičnost umjetničkog fenomena da se jedan takav rad prezentirao u galeriji, što među tadašnjom publikom koja je pratila suvremena zbivanja u umjetnosti nije bilo učestalo. Za njega je ova izvedba na tragu tjelesnih ekspresija bečke škole *body arta*, Gine Pane i Burdena te ju naziva sadomazohističkom. Nadalje navodi kako Marina Abramović tijelo koristi kao subjekt i objekt, kao jezik i kao medij što njemu tada ne predstavlja nikakvu principijelnu prepreku. Smatra i kako je „večerašnji rad...postavio u središte problema na koji način funkcionira njezino tijelo izvrgnuto nekim djelovanjima koja nisu od nje svjesno kontrolirana...svoditi to pitanje na koji način faktor nesvjesnog utiče na stvaranje“¹²⁴. Nakon svega ipak izjavljuje kako nije moguće donositi konačne zaključke netom nakon izvedbe zbog još uvijek snažnog dojma koji je ostavljen na promatrače. Zuppa je ovu izvedbu okarakterizirao kao predstavu za promatrače i postavlja pitanje u kojoj mjeri takve scene sadomazohizma spadaju u kategoriju umjetnosti. Košćević podsjeća kako se zaboravlja na važnu činjenicu prilikom izvedbe, a to je da je izvedba proces koji ima svoje trajanje. Za njega je to veliki odmak od tradicionalnog doživljavanja umjetničkog djela u njegovu finalitetu. Za Roksandića je promatranje izvedbe posjedovalo voajersku dimenziju i publiku je doživio kao voajere. Sama izvedba činila mu se kao neka intervencija u prostoru tijekom koje je umjetnicu „promatrao i ona je imala neke stvari koje je doživljavala a ja sam imao svoje – to je bio sram, stid, strah za nju lično i ne znam dali je to što se htjelo postići“¹²⁵. Kasnije se obratio direktno Marini Abramović izjavljujući kako u tom djelu ne postoji komunikacija i kako se jedino boji za nju kao čovjek, ali da ga to što radi ne zanima jer to svatko može raditi sam kod kuće. Za njega je to najotuđenija izvedba koju je vidio jer smatra da autorica nije bila slobodna u tom trenutku, što je za njega ljepota cijele suvremene umjetnosti, već je bila isključivo objekt voajera. Marina Abramović na te mu je izjave odgovorila kako je njoj bitno da je on pristao biti voajer u tom odnosu. Biljani Tomić nije odgovarala mistifikacija i nadogradnja interpretacije subjektivnim

¹²³ transkript razgovora “Marina Abramović: Akcija u Galeriji suvremene umjetnosti i razgovor s publikom” preuzet iz *Inventarne građe galerije grada Zagreba* 24/II dokumentacijskog centra MSU.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem.

usporedbama s literaturom ili filmom jer smatra da time izlaze iz okvira kategorije umjetnosti. Stošić publici ipak pripisuje bitnu ulogu upravo zbog upotrebe dviju kamera koje snimaju umjetnicu, ali i publiku zasebno, što prelazi granicu dokumentacije i zalazi u domenu klasične umjetnosti gdje se suprotstavljaju dva momenta čiji je konačan produkt rekonstrukcija u kojoj sudjeluje i sama publika. Za njega to nije samo dokumentacijski problem nego i sociološki jer se naknadnim prikazivanjem snimljenih kadrova širem auditoriju unose novi momenti u djelo i te projekcije zbog toga nalikuju filmu te više nemaju veze sa samim događajem. Rasprava se u konačnici podela za pokušajem definiranja ovog djela kao umjetničkog ili nadumjetničkog ili neumjetničkog, njegova egzistencijalističkog ili nihilističkog karaktera i socijalne angažiranosti, no ono što je jasno vidljivo i važno jest činjenica da je od tih nekoliko ljudi uključenih u raspravu iskazan niz različitih mišljenja i problematiziranja te da je promatračev doživljaj djela izuzetno subjektivan i neovisan o umjetnikovim intencijama.

4.3. Seven Easy Pieces

Marina Abramović održala je 2005. godine u muzeju Guggenheim u New Yorku izložbu *Seven Easy Pieces* tijekom koje je ponovno uprizorila šest performansa drugih autora iz kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina XX.st. te jedno novo autorsko. Djela koja je ponovila bila su *Body Pressure* (1974.) Brucea Naumana, *Seedbed* (1972.) Vita Acconcija, *Action Pants: Genital Panic* (1969.) VALIE EXPORT, *The Conditioning* Gina Pane, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965.) Josepha Beuysa, svoj vlastiti performans *Lips of Thomas* i konačno, svoje novo djelo, *Entering the Other Side* (2006.). Naumanov *Body Pressure* performans je za koji nije sigurno je li ga umjetnik ikada sam izveo, a sastojao se od postera koji je pozivao posjetitelje da se prislone uza zid galerije. Acconcijev *Seedbed* uključivao je ugrađenu rampu ispod galerije unutar koje je umjetnik, nevidljiv posjetiteljima, ležao i masturbirao, a zvuci te radnje prenošeni su posjetiteljima preko razglasa. VALIE EXPORT izvela je *Action Pants* u porno kinu pred muškim posjetiteljima kojima je navodno pristupala u hlačama koje su otkrivale njezine genitalije i nudila im da radije gledaju pravu stvar umjesto pasivnog promatranja slika na projekcijskom platnu. Gina Pane u *The Conditioning* ležala je na metalnom okviru iznad zapaljenih svijeća. Beuys je tijekom svog performansa koristio mnoštvo simbolike i predmeta kao što su pust, mast, glava prekrivena zlatnim listićima itd., istovremeno noseći mrtvog zeca u rukama i objašnjavajući mu slike jer je smatrao da „čak i mrtav zec ima više osjećajnosti i instinktivnog razumijevanja nego neki

ljudi sa svojom tvrdoglavom racionalnošću¹²⁶. Marina se Abramović nakon prekida veze s partnerom Ulayem našla u teškoj i depresivnoj situaciji iz koje se mogla izvući, kako je ona tada smatrala, jedino tako da promijeni sebe i odnos prema umjetnosti. Upravo zbog toga odlučila je uprizoriti svoj život prema kazališnoj strukturi u performansu *Biography* iako je kazališni način smatrala artificijelnim, od njegovih uvježbanih situacija, predvidivosti samih djela, vremenske strukture do determiniranog kraja¹²⁷. Osim načina izvođenja, mijenja se i vrijeme trajanja performansa; nastupi više ne traju nekoliko minuta već im posvećuje „kazališno vrijeme“ od nekoliko sati. Autorica je prepoznala promjenu u svom pristupu performansu i prihvatila je taj obrat od neponovljivog prema ponavljanju vlastitih, ali i tuđih djela. Kao što je sama rekla u razgovoru s novinarkom Nancy Spector 2006. godine: „bitno je prihvatiti promjenu. Inače u potpunosti ograničavate samu sebe. Stavljate se između dva zida. Nema izlaza. I smatram da radite protiv sebe: ne možete se pomaknuti naprijed. Evolucija je stvarno bitna“¹²⁸. Promjena trajanja performansa za umjetnicu je bitna jer smatra kako ona sama nikada nema dovoljno vremena u stvarnom životu, no tijekom performansa, vrijeme za nju kao da stane. I to je trenutak u kojem joj je omogućena transformacija i elevacija duha, ali ne samo njoj već i publici. Na taj način ona stvara osjećaj dijeljenog vremena među promatračima, osjećaj zajednice koji obično ne postoji među publikom tijekom promatranja izložbe. Nije joj čak ni bitno da publika promatra njezin performans svake minute ili ga odgleda u cijelosti, bitno je da dijele to iskustvo i da čak i kad odu s performansa, znaju da je ona i dalje tamo i na taj način vrijeme iskuse kao neku dubinu, a ne kao linearnu pojavu. Takvo razmišljanje potvrdila je i sama novinarka Spector koja je zaključila kako ona, kao promatrač izložbe, obično ima osjećaj kao da se utrkuje s vremenom, dok tijekom performansa Marine Abramović ima osjećaj da može ući u prostor vremena¹²⁹.

Tijekom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća umjetnici performer i nisu razmišljali o performansu kao o djelu koje će se ponavljati; za Marinu Abramović svako je djelo imalo neki cilj koji bi po završetku nastupa dosegla i zato ga više nije ni ponavljala. Smatrala je i kako je bitna odlika performansa svježina – da njoj i publici bude prvi put, a s time dolazi onaj osjećaj nepredvidivosti, da se bilo što može dogoditi. Iz istog razloga većina umjetnika nije dokumentirala svoja djela niti je pisala naputke za ponovna izvođenja što i jest u skladu s definicijom performansa Peggy Phelan koja tvrdi da je performans intrinzično

¹²⁶ Goldberg, RoseLee (bilj. 93), 132.

¹²⁷ Abramović, Marina (bilj. 6), 18.

¹²⁸ Ibidem, 20.

¹²⁹ Ibidem, 27.

efemeran i upravo u toj efemernosti leži njegovo pravo značenje¹³⁰. S promjenama u načinu promišljanja performansa, autorica je počela dokumentirati svoje performanse te je kroz *Seven Easy Pieces* odlučila, gotovo pedagoški, dati smjernice za ponavljanje i dokumentaciju performansa, napraviti vodič za ostale autore¹³¹. Dokumentacija u obliku videozapisa, audiozapisa, fotografija i sl., nikako nije napatuk autora drugom umjetniku kako izvesti performans. Već je u svom radu *Biography* iz 1992. započela s ponavljanjem starih performansa, no u njemu se referira isključivo na svoje performanse koje ne ponavlja, već uzima razne elemente i citate i rekontekstualizira ih ponavljanjem određenih sekvenci, čime omogućava različitu percepciju i iskustvo kod promatrača. To je još više naglašeno tijekom *Seven Easy Pieces* gdje je kontekst radova koje ponavlja u potpunosti izmijenjen. Za početak, performansi su izvedeni u muzeju Guggenheim čime je dodatno ostvarena veza s institucionaliziranim znanjem i tradicijom umjetnosti jer na taj način autorica ponovljenim performansima pristupa kao povijesti performativne umjetnosti kojoj je također mjesto u muzeju iako se na performans gleda kao na umjetnički događaj, a ne umjetničko djelo¹³².

Seven Easy Pieces performans je koji je trajao sedam sati dnevno kroz ukupno sedam dana. Autorica teksta *Performance Art – Experiencing Liminality*¹³³ Erika Fischer-Lichte u tome prepoznaje jasnu aluziju na Bibliju i Knjigu Postanka gdje je Bog stvorio svijet u šest dana i sedmi dan se odmarao, dok je umjetnica za sedmi dan performansa odabrala novo autorsko djelo za razliku od prijašnjih šest dana kada je ponovno uprizorila performanse drugih umjetnika i jedan svoj. Iako Marina Abramović ima historiografski pristup, svaki performans je kratkotrajan, on nije vezan uz attribute koje umjetnik koristi već uz samo tijelo umjetnika i zbog toga on ne može *biti* umjetničko djelo, već ima tendenciju da *postaje* djelom, no to *postajanje* je vremenski ograničeno i prestaje po završetku performansa. Tako je i autoričin historiografski narativ povijesti performansa efemeran i prestaje nakon sedam dana. Kontekst originalnih radova izmijenjen je lokacijom, prostorom, povijesnim trenutkom i umjetnikom koji ih izvodi, međutim velika promjena koju je Marina Abramović uvela jest trajanje samih performansa od kojih svaki sada traje točno sedam sati koliko niti jedan performans izvorno nije trajao. Navedenim izmjenama nastao je u potpunosti drugačiji umjetnički događaj u kojem je umjetnica citirala djela na koja se referirala, međutim, o opetovanom ponavljanju citata u drugačijem vremenskom trajanju koje je izvedeno od drugog

¹³⁰ Ibidem, 22.

¹³¹ Ibidem, 20-21.

¹³² Abramović, Marina (bilj. 6), 42.

¹³³ Ibidem.

tijela/drugog umjetnika ne možemo govoriti kao o ponovnom uprizorenju performansa već o autorski izvornom djelu. Kad je riječ o odnosu s promatračima, također dolazi do promjene jer su promatrači upoznati s radom Marine Abramović znali što će se dogoditi pa je nestao element šoka koji je sada zamijenjen osjećajem iščekivanja. Promatrači više nisu toliko šokirani akcijama koje poduzima umjetnica, no svjesni su nadolazećih scena i znaju da će se takve radnje ispunjene patnjom i boli odraziti na njihovu psihu. Promatrači koji nisu bili upoznati s njezinim radom iskusili su element šoka, međutim zbog ponavljanja citata i dugotrajnosti performansa i kod njih se javlja iščekivanje jer tijekom trajanja performansa, umjetnica nekoliko puta ponavlja iste radnje. Na taj način promatrači kreću s različitih pozicija koje se, zahvaljujući dužem vremenskom rasponu izvođenja, u određenom trenutku izjednače, šok zamjenjuje anticipacija fizičke reakcije na performans. *Liminalna* situacija estetskog i moralnog onemogućena je jer su u muzeju bili postavljeni čuvari koji su spriječili promatrače da se uključe u rad ili ga prekinu, tako da se *liminalno* u ovom slučaju očitavalo u samim reakcijama promatrača i njihovim promišljanjima o tim istim reakcijama. Zbog toga je *Seven Easy Pieces* izuzetno važan trenutak u povijesti umjetnosti jer je performans pokazao da je estetsko iskustvo također liminalno iskustvo u koje je uključeno promišljanje i stvaranje značenja. *Seven Easy Pieces* savršeno se uklapa u vremenski kontekst hiperprodukcije, zasićenja vizualnog polja, jer omogućava promatraču iskustvo performansa, ali mu nudi i dovoljno vremena i da iskusi sam umjetnički događaj, ali i da promisli o svom iskustvu čime je *liminalnost* takve situacije uvelike izmijenjena od one u performansima sedamdesetih.

Teoretičarki Ameliji Jones ovakav je način rekreiranja izvedbe krajnje problematičan jer iskonski autentični događaj koji je ujedno i referentni događaj za ponovnu izvedbu ne postoji kao fiksirani parametar već potencijalno kao osobni doživljaj izvođača ili inicijalne publike što nikako ne može služiti kao polazišna točka vjernog uprizorenja¹³⁴. Nepojmljivo joj je i da Marina Abramović rekreira performans VALIE EXPORT bez detaljnih saznanja o samoj izvedbi, jer i sama priznaje kako nije mogla prikupiti nikakve informacije od inicijalne umjetnice, dok je s druge strane teoretičarka Mechtild Widrich kroz razgovor s Peterom Hassmannom, službenim fotografom VALIE EXPORT, saznala kako je performativnost *Genital Panic* performansa osigurana kroz diskurz i fotografije budući da umjetnica, prema riječima Hassmanna, nije otišla u porno-kino već je ta priča izmišljena i služila je da pojača

¹³⁴ Jones, Amelia (2011), "The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence". *TDR: The Drama Review* 55:1, 19.

ukupni dojam¹³⁵. Kontradikcija koja se samim time pojavljuje između diskurza slike (dokumentacije) i iskustvenosti tjelesnog i prostornog govori o nemogućnosti izvorne rekreacije i reinterpretacije tuđeg djela.

4.4. The Artist is Present

„Pred većinom remek-djela ljudi stoje tridesetak sekundi. Mona Lisa: trideset sekundi. Ali ljudi dolaze i sjede ovdje *cijeli dan*“¹³⁶.

The Artist is present (Umjetnica je prisutna) retrospektivna je izložba koja se održavala od 14. ožujka do 31. svibnja 2010. godine u Muzeju moderne umjetnosti (MoMA) u New Yorku. Na službenoj stranici Muzeja¹³⁷ vezano uz ovu izložbu stoji kako je glavna ideja bila prikazati rad Marine Abramović kroz četrdeset godina njene karijere i približiti ga publici zbog čega su po prvi puta izvedeni ponovljeni performansi (*re-performance*) u izvedbi drugih izvođača. Kako bi se ostvarila direktna poveznica s naslovom izložbe, izloženi su samo oni radovi u kojima je umjetnik fizički bio prisutan. Kao popratni materijal izložbe snimljen je i dokumentarni film *The Artist is Present* koji prati pripreme za navedenu izložbu ujedno donoseći biografiju umjetnice u kojoj važnu ulogu ima njezin odnos s Ulayem. Film je režirao Matthew Akers, a prikazivan je na brojnim festivalima kao što su Berlinski filmski festival (Berlinale), Sundance festival, Sarajevo film festival i brojni drugi. Autorica je snimila taj film kako bi pokazala koliko je potrebno administrativnog posla, uz sam kreativan rad, da se ostvari jedna ovakva izložba¹³⁸. Ova je izložba za nju bila od povijesne važnosti budući da performans nikada nije bio regularna forma umjetnosti, već alternativna pa je ovom izložbom dobila priliku da svoj rad prikaže kao „pravu umjetničku formu i dobije poštovanje prije nego umre“¹³⁹. Za vrijeme trajanja cijele izložbe izvodila je originalno djelo kojim je obilježila svoju najdužu izvedbu jednog djela u kontinuitetu. Izložba je trajala tri mjeseca tijekom kojih je njezin performans postao njezin život¹⁴⁰. U njemu, autorica u atriju muzeja sjedi za stolom koji je smješten unutar, kako je ona to prozvala, *kvadrata svjetlosti*¹⁴¹. Posjetiteljima je omogućeno da jedan po jedan sjednu za isti stol, nasuprot umjetnici, međutim u potpunoj tišini, bez ikakva razgovora ili fizičkog kontakta. Njezin je cilj bio doživjeti prosvijetljeno

¹³⁵ Ibidem, 16-45.

¹³⁶ Arthur Danto, likovni kritičar (Akers, Matthew /bilj. 11/).

¹³⁷ „Marina Abramović: The Artist is Present“, dostupno na: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965> (pristupljeno 2. svibnja 2014.).

¹³⁸ Akers, Matthew (bilj. 11).

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ibidem.

stanje svijesti koje će kroz energijski dijalog proslijediti promatračima, a čista i jednostavna forma činile su joj se kao dobra kombinacija za iskristaliziranu sliku kvalitete njezina rada¹⁴². Iako ovaj performans naizgled ne djeluje nimalo zahtjevno, autorica tvrdi kako je ipak najteže učiniti nešto što je blizu ničeg jer to zahtijeva u potpunosti angažiranog umjetnika koji više nema nikakve priče za ispričati ni objekata iza kojih se možete sakriti, ostaje mu samo čista prisutnost tijekom koje se može osloniti jedino na vlastitu energiju¹⁴³. U ovom radu do izražaja dolazi element tišine, možda teže iskoristiv u nekim drugim medijima, koji je ovdje bitan za publiku koja „izgubi percepciju okolnih zvukova i fokusira se isključivo na nju koja postaje ogledalo, u potpunosti nestajući u njihovoj percepciji“¹⁴⁴. Isti taj element tišine prema Susan Sontag donosi promjenu u suvremenu umjetnost jer tradicionalni pristup umjetnosti, naročito likovnoj umjetnosti, angažirao je promatrača na razini kratkotrajnog pogleda, dok tišina unosi dugotrajnije promatranje¹⁴⁵. Suočena s tišinom, publika se osjeća izmješteno iz konteksta jer umjetnik ne izvodi svoju tradicionalnu ulogu, već stvara prazninu koju publika popunjava akcijom. Obično se praznina smatra prekidom produktivnosti koja je dosadna, prazna i nezanimljiva, međutim Marina Abramović uspjela ju je iskoristiti kao intrigu kojom je privukla publiku i emocionalno je uključila u rad¹⁴⁶. Time se ujedno naznačuje fenomenološki pristup stvaranja umjetničkog djela u zavisnoj interakciji i iskustvenosti između umjetnika i promatrača. Kustos izložbe *The Artist is Present* u istoimenom filmu progovara o odnosu autorice s publikom za koji ustvrđuje da je izrazito bitan za njezin rad jer ona publiku treba kao zrak koji diše i kao gorivo koje ju pogoni, publika postaje njezin ljubavnik, a ona živi za svoju umjetnost i svoju publiku¹⁴⁷. Specifičnost njezina performansa u sklopu ove izložbe proizlazi iz činjenice da Marina Abramović svakog posjetitelja tretira s istom pažnjom i u tom trenutku naglasak više nije na njoj jer ona postaje preslika njih samih. Njezina namjera nije bila izazvati štovanje i obožavanje od publike jer je način na koji će oni projicirati svoje iskustvo i svoj doživljaj stvar osobnog odabira, svatko od posjetitelja došao je s drugačijom motivacijom, smatra umjetnica¹⁴⁸. Zanimljiva je usporedba koju autorica tijekom filma povlači, a u kojoj izjavljuje kako je publika poput psa koji je sposoban nanjušiti nesigurnost i strah, odnosno shvatiti da umjetnik nije u potpunosti prisutan i predan svojoj

¹⁴² „Home“, dostupno na: <http://marinafilm.com/> (pristupljeno 2. svibnja 2014.).

¹⁴³ Akers, Matthew (bilj. 11).

¹⁴⁴ Ponzo, Francesco (2012), „Performing silence“. *The silent university reader*, 10., dostupno na <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/30087> (pristupljeno 2. svibnja 2014.).

¹⁴⁵ Ibidem, 11.

¹⁴⁶ Ibidem, 14.

¹⁴⁷ Akers, Matthew (bilj. 11).

¹⁴⁸ Ibidem.

izvedbi. Ako je performans stanje uma, nužno je publiku dovesti u isto stanje svijesti ovdje i sada, stvoriti karizmatično polje koje će djelovati kao stvarnost koja se može iskusiti.

Svojom izvedbom *The Artist is Present* umjetnica naglašava kako je kod svake izvedbe u konačnici najvažniji odnos koji stvori s publikom, dok je svaki oblik posredništva između njih, bila to slika, pokret ili narativ, u potpunosti nebitan. Iz istog razloga autorica je tijekom izvedbe uklonila stol smješten između sebe i posjetitelja. Individualnim pristupom publici, umjetnica je valorizira shvaćajući kako krajnji korisnik svog umjetničkog djelovanja neće biti samo ona. Marina Abramović ovakvim izvođenjem publici omogućuje iskustvo koje je prilagođeno njihovim potrebama. Kako publika nije homogeni skup istovjetnih jedinki, tako ni njihov doživljaj neke izvedbe neće ovisiti o jednakim čimbenicima. Tijekom ovog performansa, svatko je imao mogućnost individualnog pristupa ili promatranja iz udaljenosti i sigurnosti grupe, dok je trajanje individualnog pristupa također određivao posjetitelj. Iako je umjetnica svojoj publici omogućila individualni odnos, postavlja se pitanje koliko taj odnos uopće može biti individualan ako ga ostvarujete u prostoriji prepunoj drugih promatrača, kamera i djelatnika ustanove. Međutim, iako su uvjeti održavanja kontrolirani, umjetnica nije stvarala odnos koristeći okolinu, već je njezina namjera bila publici prenijeti energiju koju bi, ako je to bio cilj, pogledom trebala jednako prenijeti u napuštenoj sobi ili prepunoj dvorani.

Amelia Jones izrazila je snažan kritički stav prema performansu *The Artist is Present* naglašavajući kontradiktornost izvedbe uživo koja se dokumentira. Ako sama srž izvedbe postaje pojavnost i prisutnost umjetnika tada takav rad ne može koegzistirati s ovako iscrpnom dokumentacijom kakva je izvedena u muzeju *Guggenheim*¹⁴⁹. Njezino iskustvo performansa, kako sama dalje navodi, svelo se na glasnu prazninu doživljaja te simulaciju sudjelovanja u spektaklu s masom, a ne na individualan odnos s umjetnicom. Komodifikacija performansa nastala je u trenutku kad tržište umjetninama nije uspjelo opredmetiti nematerijalnost izvedbe uživo i reprezentacije zbog čega su stvorene brojne metode dokumentacije. Takva marketinška dokumentacija, prema Jones, stvara paradoks u kojem se umjetnost koja se izvodi uživo svodi na pojedinačan objekt namijenjen izlaganju ili razmjeni¹⁵⁰. Dodatan paradoks pronalazi i u pojmu sadašnjosti na kojem se temelji iskustvenost žive umjetnosti budući da ona, suprotno tomu, smatra kako je performans uvijek već u prošlosti, čak i u trenutku u kojem ga promatramo.

¹⁴⁹ Jones, Amelia (bilj. 168), 18.

¹⁵⁰ Ibidem, 21.

5. Uloge obrazovnih i galerijsko-muzejskih institucija u razvoju i zaštiti izvedbenih umjetnosti

5.1. Obrazovne institucije

Marina Abramović smatra kako tradicionalni pristup obrazovanju umjetnika nije dovoljno dosljedan jer se studenti uvijek mijenjaju, uvijek dolaze neki novi i profesor je na taj način uvijek na početku. Njezina je želja da odabere grupu studenata s kojima će ostvariti njihov maksimum i posvetiti se njihovom razvoju koliko god je to vremenski potrebno¹⁵¹. Prema njezinu mišljenju, institucije su ograničene i potrebna im je rekonstrukcija, od same podjele do administracije koja često uvelike otežava kvalitetan rad. Kako je i sama podučavala 20 godina, shvatila je kako je za obrazovanje mladih umjetnika prikladniji individualniji pristup jer na taj način može ostvariti nešto snažnije što će se proširiti i uroditi plodom, dok predavanjem masi ne postiže ništa specifično¹⁵². U takvu individualnom pristupu važno joj je izložiti studente ekstremnoj situaciji u kojoj na vidjelo izlazi njihova priroda, situaciji u kojoj konačno pokažu kakve su osobe, kakvi su u srži i tek tada mogu shvatiti tko su oni zapravo, što je prvi korak prema stvaranju kvalitetnih umjetnika¹⁵³. Za početak, potrebno je ustvrditi jesu li studenti s kojima radi zaista umjetnici ili bi za njih bilo bolje da se bave nečim drugim. Citirajući Brancusija koji u svojim uputama za izvođenje *Metode Marine Abramović*¹⁵⁴ kazuje kako nije bitno što radiš već u kojem stanju uma to radiš, Marina Abramović tvrdi da umjetnik mora doseći karizmatično i fokusirano stanje uma te da ga to čini dobrim i kvalitetnim performerom.

Stanje uma Marini je Abramović od iznimne važnosti u trenutku izvedbe, a kako kontrolirati svoj um i dovesti ga u ravnotežu između dvije realnosti, one stvarne i one izvedbene, naučila je proučavajući i posjećujući brojne svjetske kulture. No, tek je osobnim iskustvom uskladila te razne tehnike i utjecaje stvarajući vlastitu simbiozu metoda usklađivanja zbog čega smatra kako je sada spremna poučiti i druge mlade umjetnike jer, kako i sama kaže, „uloga umjetnika jest da bude sluga“¹⁵⁵. Za svakog performerera neophodna

¹⁵¹ Thompson, Chris; Weslien, Katarina (bilj. 7), 35.

¹⁵² Ibidem, 38.

¹⁵³ Ibidem, 42.

¹⁵⁴ "The Abramovic Method", dostupno na: <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/the-abramovic-method> (pristupljeno 12. studenog 2013.).

¹⁵⁵ <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai/workshops/2>

je karizma i pozitivna energija koju odašilje. Uz to mora psihički i fizički biti prisutan u svakom trenutku djela koje izvodi, kao što joj je i Robert Wilson savjetovao da u trenutku u kojem stoji na jednom mjestu ne smije razmišljati o sljedećem koraku, već mora tijelom i umom biti prisutna u točno tom trenutku i pokretu u kojem se nalazi¹⁵⁶.

Tijekom priprema za izložbu *The Artist is Present*, umjetnica je odabrala 30 mladih umjetnika koji su ponavljali njezinih pet historijskih djela u MoMA-i i u svom domu u Hudson Walleyu organizirala radionicu *Cleaning the House*. U filmu *The Artist is Present* omogućen je uvid u strukturu radionice koja je poprilično jednostavna - ideja je usporiti tijelo i um čime se angažiraju sva osjetila potrebna za razvoj kompletne percepcije i osnažene snage volje budući da umjetnik mora vidjeti cijelim tijelom i posjedovati razvijeni senzibilitet. Ispravnim izvođenjem metode Marine Abramović umjetnik je sposoban bivati u sadašnjosti jer smješta svoj um u ovdje i sada zbog čega se emocionalno otvori, što je za performans izrazito bitno jer je to jedini način do publike. Autorica tu emocionalnu vezu vidi kao direktan energijski dijalog između publike i izvođača koji se odvija jedino ako je izvođač u potpunosti prisutan u tom trenutku jer tek tada emocionalni trenutak dolazi svima i svi ga osjećaju. Umjetnici moraju biti ratnici, imati odlučnost, izdržljivost i snagu kako bi osvojili ne samo nove teritorije, već ovladali sami sobom i svojim slabostima. Performans se u ovoj metodi u konačnici svodi na jednostavnu činjenicu da to što radiš proizlazi iz stanja uma u kojem to radiš¹⁵⁷.

Za Marinu Abramović učenje je cjeloživotni projekt. U intervjuu za *Jutarnji list* izjavila je: „stalno učim i radim na sebi. Ove godine u prosincu odlazim u Brazil učiti sa šamanima. Iznimno sam zainteresirana za transformaciju energije. Učila sam od istočnih kultura, provela sam godinu dana s Aboridžinima. Uz Tibetance sam vezana više od 25 godina, i sada sam se povezala sa šamanima. Otići ću na mjesto blizu Brasilije, na čijim vodopadima živi japanski znanstvenik koji je razvio ideju o svijesti o vodi i da voda ima svoju vlastitu svijest“¹⁵⁸.

¹⁵⁶ "Marina Abramovic: Advice to the young". Vimeo video, 8:45. Autor: Louisiana Channel, 14. listopada 2013. <http://vimeo.com/76866394> (pristupljeno 2. svibnja 2014.).

¹⁵⁷ Akers, Matthew (bilj. 11).

¹⁵⁸ Bilić, Rašeljka (bilj. 83), 48.

5.2. Dokumentacija performansa

Na simpoziju *(Re)presenting Performance* kustosica Carole Stringari koja je radila u konzervatorskom odjelu muzeja *Guggenheim* izjavila je kako se pohranjeni radovi umjetnika koji nisu ostavili nikakve instrukcije o konzervaciji trebaju uništiti jer u suprotnom kustosi moraju donositi delikatne odluke koje uvelike mogu izmijeniti značenje samog umjetničkog djela¹⁵⁹. Tako se može postaviti i pitanje gubitka aure o kojem govori Walter Benjamin u eseju *Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije* budući da dokumentiranjem performansa nastaju samo kopije originala i na taj način, deteritorijalizacijom originala kako bi se djelo približilo publici, dolazi do gubitka te iste aure¹⁶⁰. Sam performans imao je svoje *ovdje* i *sada* koji su ga činili originalom, međutim Groys smatra kako umjetnička dokumentacija svojim reprodukcijama ne uništava auru već ju privremeno uklanja i gradi novu, ne dovodi do deteritorijalizacije već do reteritorijalizacije, a repetitivno pretvara u neponovljivo¹⁶¹. Philip Auslander tvrdi kako neki umjetnici, konkretnije Gina Pane i Chris Burden, svoje performanse izvode podjednako zbog publike i kako bi ih mogli dokumentirati, zbog čega preispituje značajku performansa kao jedinstvenog i neponovljivog djela¹⁶².

Miješanje prirodnog i umjetnog uzrokuje brisanje jasnih granica razlikovanja pa dokumentacija kao trag o postojanju živog predmeta daje životni vijek tom postojanju, a diferenciranje prirodnog i umjetnog svodi se na čistu naraciju. Kada se ta ista dokumentacija prenese u umjetničke sfere, tada dokumentacija svojom naracijom stvara povijest svog nastajanja i samim time umjetno pretvara u živo. Krajnji zaključak Groysa jest kako dokumentacija postaje umjetnička forma koja ne stvara umjetničko djelo već ona sama postaje rezultatom umjetničke aktivnosti, a samim time zalazi u područje biopolitike jer pokazuje kako život može biti nadomješten umjetnim i kako, s druge strane, umjetno može postati živim pomoću tehnika naracije. Budući da Groys performans definira kao umjetnost koja teži dokumentiranju života, postavlja se pitanje na koji način pravilno dokumentirati izvedbu čiji je idejni koncept dokumentacija sama. On navodi umjetnike koji su svoje performanse izveli kao dokumentaciju na idejnoj i dovršenoj razini, odnosno, performansom su dokumentirali život umjetnosti, a rad su prezentirali kroz instalaciju ili u nekom mediju

¹⁵⁹ Thompson, Chris; Weslien, Katarina (bilj. 7), 39.

¹⁶⁰ Benjamin, Walter (1936), *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, dostupno na: <http://www.ipu.hr/uploads/documents/1920.pdf> (pristupljeno 2. svibnja 2014.).

¹⁶¹ Groys, Boris (2006), *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

¹⁶² Widrich, Mechtild (bilj. 45).

dokumentiranja¹⁶³. Kada je riječ o Marini Abramović, performansi s početka njezine karijere, nevezano uz njihov dokumentacijski karakter, nisu bili izlagani u medijima dokumentiranja, već je sama aktivnost izvođenja bila umjetničko djelo o kojemu nakon njegova završetka nije postojalo materijalnih predmeta u službi vizualne reprezentacije. Međutim, za njezin rad *Seven Easy Pieces* možemo zaključiti kako je to kvalitetan primjer koji ide u prilog Groysovog teoriji dokumentacijske tendencije u umjetnosti budući da u njemu umjetnica daje novi život starim i tuđim radovima stvarajući im novu umjetnu genealogiju. Svaki performans koji ponavlja, Marina Abramović interpretira na vlastiti način kao dokumentaciju proživljenog, a tu dokumentaciju eksplicitno upotpunjuje i pisanim uputama za izvođenje performansa popraćenim vizualnim materijalima.

Svakako bi valjalo jasno razlikovati ovu dvoznačnost dokumentacije gdje s jedne strane postoji samo umjetničko djelovanje kao dokumentacija života i njegova neposredna vizualna prezentacija te, s druge strane, institucionalna administrativna dokumentacija koju izvodi muzej po unaprijed utvrđenim pravilima i standardima. U takvoj situaciji odgovornost je muzeja da prepozna dokumentacijski karakter samog djela i da svoju dokumentacijsku ulogu uskladi i prilagodi što kvalitetnijoj prezentaciji rada koji muzeološki obrađuje. Druga nejasnoća koja se javlja prilikom dokumentacije izvedbe jest tijek radnje, njeni uzročnici i njene posljedice. Kao primjer Mechtild Widrich navodi performans Güntera Brusa *Vienna Walk* iz 1965. u kojem umjetnik obojena tijela hoda Bečom reprezentirajući sliku¹⁶⁴. Performans završava umjetnikovim uhićenjem i upravo tu do izražaja dolazi dvoznačnost dokumentacije. Ludwig Hoffenreich bio je službeni fotograf navedenog performansa i njegove fotografije prikazuju tijek odvijanja izvedbe, međutim ono što iz samih fotografija kao dokumentacije nije moguće utvrditi jest povezanost umjetnikovih akcija i reakcija policije na njih. Ono što ostaje nejasno, odgovor je na pitanje je li umjetnik namjerno izazvao reakciju policije ili je policija samostalno reagirala na njegov nastup.

Prilikom dokumentacije performansa očita je problematika video ili foto dokumentacije zbog subjektivnosti pogleda snimatelja koji izvodi dokumentaciju. Kutovi gledanja i način snimanja mogu u potpunosti izmijeniti smisao i vizualni identitet umjetničkog djela. Performans često uključuje i druga osjetila osim vida i zvuka što uvelike otežava dokumentaciju djela kao i njezinu kasniju upotrebu. U izvedbama u kojima su se umjetnici često oslanjali na olfaktivna ili taktilna osjetila samo je *prvotna publika* sposobna u

¹⁶³ Ibidem, 1-15.

¹⁶⁴ Widrich, Mechtild (bilj. 45).

potpunosti iskusiti umjetničko djelo dok dokumentaciji preostaje jedino informativna i praktična uloga. Problem je i s autorskim pravima nastalih fotografija i video uradaka. Mnogi fotografi tako odluče proglasiti svoje fotografije performansa zasebnim umjetničkim djelom čineći jasnu distinkciju od svrsishodne dokumentacije.

Marina Abramović u svom je intervjuu za časopis *Performing Art Journal* izjavila kako se ne slaže s izjavom teoretičarke Peggy Phellan da je ponovna izvedba performansa samo drugi oblik dokumentacije tog djela, međutim, sama smatra kako je dokumentacija izuzetno bitna jer omogućuje širem sloju publike da se upozna s radom nekog umjetnika, naravno, podrazumijevajući da je dokumentacija kvalitetno obavljena. Iz istog razloga ona sama dokumentira svaki svoj performans i izvedbu do u najsitnijeg detalja jer, kako sama kaže, ima snažno razvijen osjećaj za historijski dokument¹⁶⁵. Također, umjetnikov zadatak nije samo osmisliti najbolji način izvedbe, najbolji trenutak i najbolje mjesto, već i najbolji način osiguravanja kvalitetne dokumentacije, upoznati se s rasvjetom, ozvučenjem, akustikom prostora i ostalim tehničkim detaljima.

¹⁶⁵ Thompson, Chris; Weslien, Katarina (bilj. 7), 45.

6. Zaključak

Početak XX. st. stoljeća osamostalio je performans kao umjetničku djelatnost, no tada je naglasak bio na buntu protiv tradicije, socijalnoj angažiranosti, spajanju umjetničkih kategorija u *gesamkunstwerk*. Umjetniku je bila bitna ta neizbježna evolucija u umjetnosti, nastaviti razvoj umjetničkog izražavanja zbog čega se velika pažnja posvećivala upravo tehnici i mediju, fizičkom aspektu izvedbe. No, već nakon nekoliko sljedećih desetljeća ta tehnička strana performansa postala je podređena transcendentnom, a onda i iskustvenom aspektu. Na samom početku stoljeća i samom početku izvedbenih djelatnosti, umjetnik je razvijao vlastiti odnos s umjetnošću koji je pokušao dočarati publici na neki neviđen i revolucionaran način. Kako se taj odnos razvijao i kako su se razvijali načini izvedbe, taj se izolacionistički odnos rastvara i umjetnici sve više počinju uključivati publiku i radije stvaraju međusobni odnos publike i umjetnika kao katalizator razvoja umjetničkog djela, dopuštaju promatraču da sam iskusi proces umjetničkog stvaranja, a na kraju i konačan produkt tog procesa. Umjetničko djelo prestalo je biti relikvija koja nastaje nekakvim elitnim procesom neshvatljivim ili neobjašnjivim publici; umjetnost se performansom počela doživljavati, proživljavati i promišljati.

Od izvedbe *Lips of Thomas* do posljednjeg djela *The Artist is present*, moguće je pratiti evoluciju odnosa Marine Abramović s publikom. Modernistički pristup suvremenoj umjetnosti sveo je ulogu publike na interpretaciju djela budući da u modernizmu umjetničko djelo postaje nositelj ekspresije i vlastitog identiteta koje publika ne prepoznaje u kontekstu realnog prostora i vremena, već na unutarnjoj relaciji, no već u postmodernističkom i poststrukturalističkom konceptualnom performansu publika se sve više uključuje u izvedbu i tretira kao ravnopravan element svake od njih. Tada i Marina Abramović započinje sa svojim prvim izvedbama. U njezinim ranim djelima, publika kroz njezine ritualne spektakle izvedbu doživljava kao umjetničko djelo, a interaktivnost je dopuštena kao npr. fizički obračun, prekidanje performansa ili direktni kontakt s umjetnicom. Takav odnos postupno mijenja pa u *The Artist is Present*, njezinu kasnom radu, publika više ne promatra izvedbu samo kao djelo već postaje sastavnim dijelom te izvedbe. Autorica se u svojim ranim djelima usredotočila na istraživanje vlastita tijela i svih njegovih mogućnosti i ograničenja, no ta istraživanja učinila je javnim umjetničkim činom u kojem je publika ponekad sudjelovala, a ponekad služila kao promatrač i interpretator njezina rada. *Lips of Thomas* izdvojio sam kao važno djelo jer u

njemu umjetnica publici daje izrazito odgovornu ulogu prekidanja izvedbe, tj. na publici je da odredi završetak djela kroz svojevrstan moralan sud i odabir spašavanja umjetnikova života ili umjetnikova djela. U djelima *Rhythm 0* i *Rhythm 2* Marina Abramović ponovno istražuje vlastito tijelo s time da u *Rhythm 0* publika postaje aktivan sudionik performansa, a umjetnica pasivan/trpni objekt. Publici je dopušteno koristiti izložene predmete na njezinu tijelu bez ikakvih ograničenja, čime je publici ponovno dodijeljena rizična i odgovorna uloga, ponovno s izraženim moralnim karakterom. Performans je također završio odlukom publike, odnosno kad je autorica dovedena u smrtnu opasnost, što je moralna većina prepoznala kao krajnju granicu moraliziranja i samovoljno prekinula izvedbu. Marina Abramović u toj izvedbi nastupa kao lakanovski odvojeni subjekt, međutim ona ne projicira samo idealni ego kod svoje publike već kod nekih izaziva potpuno suprotno. *Rhythm 2* je specifičan performans u kojem publika ima pasivnu ulogu promatrača/voajera, dvostruko naglašenu promatranjem žive izvedbe i one dokumentirane. Umjetnica se tijekom djela dovela u nesvjesno stanje čime je publika dovedena u položaj voajera koji promatra objekt nesvjestan svog promatrača. Ta je izvedba važna i zbog onog što se dogodilo neposredno nakon, a to je bio razgovor grupe promatrača, većim dijelom sastavljene od prominentnih imena hrvatske kulture, koji je sačuvan u obliku transkripta i pohranjen u inventarnoj građi dokumentacijskog centra Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. U tom razgovoru publika sama raspravlja o svojoj ulozi i svojem položaju tijekom same izvedbe što je vrlo važan aspekt tog odnosa publike i umjetnika budući da su očekivanja umjetnika i reakcije publike često dvije različite krajnosti (jasno vidljivo i u transkriptu razgovora u kojem je sudjelovala i sama umjetnica). *Seven Easy Pieces* događaj je koji je važan zbog većeg broja faktora u istraživanju izvedbenih umjetnosti jer istovremeno problematizira ponovnu izvedbu umjetničkog djela, ali i recepciju samog djela kod *prvotne* i nove publike. Marina Abramović preispituje razlikuju li se doživljaj i interpretacija kod publike koja je već doživjela izvedbu od one koja nije ili koja posjeduje barem neko ograničeno predznanje o originalnom djelu. Konačno, *The Artist is Present* gradi dijametralno suprotan odnos s publikom nego što je to u ranim djelima Marine Abramović jer kroz ovu izvedbu publika postaje i promatrač i sudionik i izvođač djela. Autorica kroz nju ponovno projicira odvojeni subjekt u kojem se promatrači pronalaze i sukladno tome reagiraju oblikujući dijeljeno iskustvo koje nije preslika umjetnikova htijenja, već njih samih. Na sve spomenute načine, umjetnica je izvodila performanse koji se nisu nastavljali na poznate tradicije, konvencije ili standarde bilo koje forme umjetnosti ili vrste kulturoloških pojava¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Abramović, Marina (bilj. 6), 34.

Što to publika unosi u djelo svojim sudjelovanjem u performansu? Konstruira li se publika tijekom izvedbe ili zapravo ona konstruira umjetnički događaj? Može li promatrač tijekom izvedbe interpretirati viđeno ili je osuđen isključivo na iskustveno? Razmišlja li umjetnik u trenucima kad preispituje svoje tjelesne granice zaista o publici? Sve su to pitanja na koja je teško odgovoriti, jednako kao što je izazov definirati sam pojam performansa. Performans naglašava izvedbu umjetničkog događaja, a ne proizvodnju umjetničkog produkta te s time i svakog fiksiranja značenja. Kako je i sam performans, kako ga je Peggy Phelan prozvala, intrinzično efemeran, odnosno kratkotrajnost i prolaznost su mu urođene karakteristike, on se više priklanja fenomenologiji nego egzaktnoj znanosti, svaki zaključak, sud ili kritika izvedbe ne može se okarakterizirati isključivom. O performansu se u teoriji ne raspravlja kao o isključujućoj disjunkciji, jedno ne uvjetuje drugo, ili izostanak drugog, tijekom performansa umjetniku je omogućena interdisciplinarnost i raznolikost u temi, mediju, formi i funkciji, međutim sama bit performansa postaje ostvareni uzajamni odnos s publikom u kojem će interpretacije varirati, ali neće izostati.

7. Dodatak: intervju s Inom Sladić

Ina Sladić rođena je u Zagrebu 1986. godine. Nakon završene Škole Ane Maletić za klasični balet i suvremeni ples, nastavila je svoje školovanje primivši punu školarinu Sveučilišta Folkwang u Essenu u Njemačkoj gdje je surađivala s Malou Airaudo, Lutzom Foersterom, Rodolphom Leonijem i brojnim drugima te diplomirala 2011. Godine 2010. pohađala je radionicu izvođenja *Le Sacre du Printemps* Pine Bausch. Tijekom svog školovanja, pohađala je niz radionica pod vodstvima Aadriana Lutejina, Matjaža Fariča, Gregora Lušteka, Davida Zambrana, Juana Cruza de Garnaio Esnaola, Dominiquea Mercyja, Libby Nye, Keren Levi i drugih. Nakon diplome, surađivala je s brojnim umjetnicima (Xavierom Le Royjem, Martenom Spangbergom, Marinom Abramović, Johannesom Wielandom, Simone Forti, Joan Jonas, Irenom Mikec), od 2011. do 2013. godine nastupala je kao gostujući plesač za Compagnie Fredewess u Hannoveru, a u Deutsche Oper am Rhein gostovala je tijekom izvedbe *Prinzessin auf der Erbse*. Ina radi i samostalne projekte od kojih je najpoznatiji EXPERIMENTALLABOR, suradnja s multimedijalnim umjetnicima koja je prezentirana na dOCUMENTA (13) 2012. u Kasselu. Uz potporu Kulturbuero Wuppertal i Galerie Kunstkomplex stvorila je radove *In Between*, *3.14*, *Zimmer 109*, *Room 18*, *Bangpainting* i *Body as an instrument of pain*.

Ina je 2012. godine ponovno izvodila (*re-performing*) Marinino djelo *Luminosity* zbog čega sam joj postavio nekoliko pitanja vezanih uz to djelo i njezino iskustvo s publikom tijekom tog djela, ali i nekih njezinih drugih radova. Razgovor se vodio u Varaždinu 6. ožujka 2014. godine.

D.K. Jedna si od rijetkih umjetnica koje su prošle audiciju i izvodile rad Marine Abramović. Kako se to dogodilo? Kakva je bila audicija i što je Marina zapravo tražila od pristupnika?

I.S. Dogodilo se tako da mi je jedan poznanik poslao e-mail da Marina radi audiciju. Na audiciji nas je bilo oko tristo gdje su nam rekli da možemo odraditi audiciju za dva različita djela, Marinu i *Revolving door*, ali ja sam htjela samo Marinu. Audicija je bila jednostavna, nisu nas tražili imena, samo su nam dali brojeve i postavili nas u linije od dvadeset djevojaka. Audiciju je održala Rebecca Davis, Marinina asistentica i rekla nam je da moramo držati ruke po pet minuta u tri različite poze, znači, ukupno 15 minuta, cijelo vrijeme fokusirano

gledajući u neku točku sve dok ona ne kaže „sad“ i u tom trenutku smo svi morali pogledati Rebbecu u oči. I to je bilo to. Nakon toga smo ostavili podatke i izašli.

D.K. Koliko je ljudi prošlo prvu audiciju?

I.S. Odmah su odabrali samo troje ljudi, međutim kasnije su shvatili da sa samo troje ljudi ne mogu pokriti cijelu izložbu pa su pozvali još tri djevojke koje su prije izvodile *Imponderabiliu* na Art Baselu godinu prije da se priključe postavi *Luminosityja*.

D.K. Tko je vodio tu radionicu i koliko je trajala?

I.S. Rebecca je vodila radionicu, a trajala je otprilike dva tjedna tijekom kojih smo dolazili na nju, nismo živjeli zajedno kao u *Cleaning the House*. Kad su počele probe, radili smo *qigong* vježbe snage, slušali smo *podcast Radio Lab* iz New Yorka, zapravo znanstvenu emisiju o ljudskim granicama, zove se *Limits*, svaki dan smo trebali napraviti nešto nesuvislo, odvajali smo crvenu od crne leće, prakticirali tišinu i sl. Prvih pet dana vježbali smo u odjeći, prvi dan pet minuta, drugi dan deset, treći petnaest. Ono što je meni bilo najteže u tom iskustvu, bilo je kad sam ostala sama u prostoriji vježbati pola sata jer kad si tamo gore i oko tebe su ljudi, ti od njih uzimaš energiju, ali kad si sam unutar četiri zida, to je katastrofa. Publika ti nužno treba jer se međusobno hranite. Isto tako, bila je bitna golotinja. Ti kad se skineš, to je kostim za taj performans. U tom trenutku kada si ti gore gol, to je u potpunosti druga poruka, djeluješ krhko, ali s druge strane, utoliko si jači jer si tamo gore gdje te nitko ne može dotaknuti niti ti se približiti. Još jedan važan element bilo je svjetlo usmjereno nama ravno u oči kako pogled ne bismo zadržavali gore, već ga fiksirali na posjetitelje.

D.K. Kako je publika reagirala na tvoju izvedbu tijekom trajanja izložbe?

I.S. Različito. Bilo je neke neugode uvijek. Možda najgore iskustvo bilo je kad je u prostoriju dotrčalo dijete i ostalo stajati i gledati u mene, da bi se u tom trenutku pojavio njegov otac i zaklopio mu oči. Mislim da mu je na taj način otac formirao nekakav strah i odboj, kao da je ono što promatra loša stvar. To je bila traumatizirajuća i uvjetovana reakcija. Ali osim toga, ljudi su dobro reagirali. Bilo je lijepih ljudi koji su mi davali energiju, ali njih sedamdesetak posto zapravo je uzimalo energiju, to je bilo iscrpljujuće. Kad nema posjetitelja, kad sam ja sama u prostoriji, moram najviše raditi, jer ako se opustim, past ću. Izvedba se nastavlja i ako nema publike u prostoriji jer ako izađeš iz tog stanja uma, nećeš se moći vratiti.

D.K. Kad si radila *Luminosity*, Marina je tipičnu skopofiličnu poziciju muškog promatrača koji promatra голу žensku umjetnicu sukobila s tvojim izravnim vraćenim pogledom. Kako publika, naročito muška, reagira na takvu promjenu pogleda, na činjenicu da tijekom performansa i oni mogu postati objekt promatranja?

I.S. Ta promjena pogleda i općenito tematika izravnog pogleda u ovom je djelu možda jedan od najbitnijih elemenata. Ženama je možda bilo neugodnije, možda jer se mogu poistovjetiti i shvatiti koliko je fizički zahtjevna poza u kojoj se nalazim. Muškarcima je bilo posebno neugodno kad bi promatrali mene kako gledam nekog drugog, a ja bih u tom trenutku pogledala ravno u njih. To bi ih skroz izbacilo iz takta.

D.K. Teoretičarka Fischer-Lichte smatra kako tijekom performansa nije moguća interpretacija već samo doživljaj, odnosno iskustvo promatranog. Smatraš li i ti kako interpretacija dolazi tek naknadno, dok se sam umjetnički događaj prvo proživi pa tek kasnije promišlja?

I.S. Da, dolazi kasnije i s jedne i s druge strane. Mislim da umjetnik isto kasnije interpretira publiku jer si tada previše uživljen u izvedbu.

D.K. Na primjer, Peggy Phelan smatra kako je performans efemeran što je zapravo i njegova bit. Amelia Jones donekle se slaže s tom tvrdnjom jer je za nju performans uvijek već u prošlosti te njegova dokumentacija označava kontradiktornost žive izvedbe i komodifikaciju umjetničkog događaja kroz materijalizaciju izvedbe. Kako ti gledaš na dokumentaciju performansa? Može li se performans uopće doživjeti posrednim putem (fotografije, video)?

I.S. To je dosta teško pitanje. Isto tako možemo postaviti pitanje zašto Marina traži *re-performere*. Za mene je i to neka vrsta dokumentacije performansa. Mislim da ja, kao profesionalni plesač, umirem od dosade kad gledam plesni video jer izgubiš cijelu bit prezencije koja je meni najbitnija.

D.K. Ima li umjetničke aure u dokumentaciji?

I.S. Pa meni je osobno bilo stvarno zanimljivo i uzbuđljivo vidjeti stolicu na kojoj je Marina u MSU-u izvela *Rhythm II*. S druge strane, zanimljivo mi je gledati njezine snimke na Youtubeu. Mislim da je jako bitno dokumentirati jer je performans kratkotrajan, ali je teško dobiti taj isti osjećaj samo kroz dokumentaciju. Za povijesni kontekst je u redu. Ja bih danas rado vidjela neku snimku Shakespearovih izvedenih drama, iako znam da ne bi bio isti doživljaj meni i ljudima koji su bili tamo.

D.K. Kako ti gledaš na svoj odnos s publikom tijekom izvedbe? Što to publika daje umjetniku, a što zauzvrat može dobiti od njega?

I.S. Zapravo imam jednu zanimljivu anegdotu kao odgovor na ovo pitanje. Kad sam izvodila *Navigating Darkenss* u Varaždinu, odlučila sam snimiti video tog djela jer ga moram imati za festivale, vrlo praktično. Ekipa je snimila video zasebno, bez publike i sve je prošlo u redu, međutim ista ta ekipa je kasnije prisustvovala izvedbi pred publikom i njihov je zaključak bio da sam tada bila nekoliko puta bolja, da se izvedba za video uopće ne može mjeriti s ovom koja je uključivala publiku. Iako sam znala da me se snima i da je to nešto što će ostati dokumentirano, ja sam bila pet puta slabija nego kad sam vidjela svu tu publiku koja je kasnije došla na izvedbu i koja mi je dala energiju koja mi omogućuje da budem kreativnija u trenutku.

D.K. Dakle, ono što ti uzimaš od publike je energija?

I.S. Da, ja sam općenito vrlo samodisciplinirana budući da dolazim iz klasičnog baleta, ali bez publike ne bih mogla.

D.K. A što ti njima daješ zauzvrat?

I.S. Pa mislim da i ja njima dajem jednu vrstu energije koja im daje neki doživljaj, zapravo sebe na jedan drugačiji način. Ja koristim vrlo individualne i intimne priče i forme koje izvodim i na taj način publiku tjeram da uđe u izvedbu. Čim ti daješ neki osobni dio sebe, publika to osjeti. I mislim da je trenutno to izrazito bitno, da se publika može poistovjetiti s onim što gleda na sceni. Jednostavno smo u takvom dobu, svijest je na drugom nivou, ljudi se žele poistovjetiti, ne žele vidjeti Supermane nego žele vidjeti ljude.

D.K. Možemo li govoriti da publika konstruira izvedbu, jednako kao što čitatelj u nekim teorijama konstruira književno djelo? Je li bitnija promatračeva interpretacija ili umjetnikova intencija?

I.S. Apsolutno. Ja uvijek stvaram svoje komade tako da ostavim barem jedan dio kao strukturiranu improvizaciju koja meni daje dosta slobode unutar mog okvira i svaka publika toj improvizaciji daje nešto drugo. Svaki put energija i atmosfera publike daju neku drugu boju toga što radim. Ja imam svoju priču, ali ne želim da promatrači imaju istu kao što ja imam. Ja želim da oni moju priču interpretiraju na svoj način.

D.K. Ne želiš da se tvoja i njihova interpretacija preklapaju?

I.S. Ne, želim da oni naprave svoju priču. Jer mislim da im je zanimljivije.

D.K. Je li bolje uvježbati i koreografirati izvedbu ili osmisлити ideju i osloboditi formu kroz nekakvu improvizaciju?

I.S. Pa na primjer, ja stvaram okvir koji mogu u svakom trenutku izmijeniti, moja struktura ostaje otvorena promjeni.

D.K. A kako publika reagira na uvježbano i na improvizirano? Može li ona uopće primijetiti razliku?

I.S. Naravno da može, u nekim slučajevima, ako forma nestane, publika se izgubi, izgubi koncentraciju. Osobno smatram da dramaturški treba osmisлити neke neočekivane trenutke kako bi se ulovila njihova pozornost.

D.K. Koja je razlika za tebe, kao izvođačicu, kad znaš tko ti je publika i možeš je vidjeti u usporedbi sa situacijom kad ne znaš tko je u publici? Npr., u svom djelu *Navigating Darkness* počinješ izvedbu i publika ti je apsolutna nepoznanica, a prilikom izvedbe djela Marine Abramović publika je prisutna od samog početka.

I.S. Drugačije je utoliko da kad ne vidiš publiku sebi daješ prednost. Odmah sebe staviš u svoj svijet i što god se dogodi, ti si tu.

D.K. Nedostaje li ti u takvoj situaciji s povezom povratna informacija publike?

I.S. Pa ja ipak osjetim publiku, koliko god to neobično zvučalo. Čujem ih da se meškolje, počnu kašljati i slično. A čim ih čujem, isto mi je kao da ih vidim.

D.K. U kojem smjeru vidiš daljni razvoj performansa i odnosa s publikom? Misliš li da sve veći naglasak na interdisciplinarnosti postaje trend u performansu?

I.S. Mislim da smo već načeli tu temu kad smo pričali o publici koja želi na osobnoj razini doživjeti, da žele vidjeti sebe. Činjenica je da se u suvremenoj umjetnosti kreće prema interakciji, nije dovoljno samo sjeti i uživati već je najbitniji dio da i oni postanu dio svega. A što se tiče performansa, smatram da se jako ruše granice i da je prošlo vrijeme kad se smatralo da je netko isključivo operni pjevač ili plesač ili glumac jer smo danas svi jednostavno performer.

8. Bibliografija

1. Abramović, Marina (2003), *Student body: workshops 1979-2003: performances 1993-2003*. Milano: Charta
2. Abramović, Marina (2004), *The biography of biographies*. Milano: Edizioni Charta
3. Abramović, Marina (2006), *Balkan Epic*. Italija: Skira
4. Abramović, Marina (2007), *Seven easy pieces*. Milano, New York City: Charta.
5. Auslander, Philip (1988), "Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture" *TDR* (1988-), vol 33, br. 2, 119 – 136
6. Auslander, Philip (1997), *From acting to Performance: essays in modernism and postmodernism*. London, New York: Routledge
7. Auslander, Philip (2007), *Theory for Performance Studies: a student's guide*. Taylor and Francis e-Library
8. Auslander, Philip (2008), *Liveness: performance in a mediatized culture*. London, New York: Routledge
9. Austin, John Langshaw (1962), *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Oxford University Press
10. Barthes, Roland (1977), *Image-Music-Text*. New York: Hill & Wang
11. Baudrillard, Jean (2001), *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk : Hrvatsko sociološko društvo
12. Bennett, Susan (1997), *Theatre audiences: a theory of production and reception*. London, New York: Routledge
13. Benjamin, Walter (1936), *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, dostupno na: <http://www.ipu.hr/uploads/documents/1920.pdf> (pristupljeno 2. svibnja 2014.)
14. Berghaus, Günter (2005), *Avant-garde performance: live events and electronic technologies*. New York : Palgrave

15. Beroš, Nada (2011), *Kroćenje tame: eseji i razgovori o umjetnosti na prijelomu stoljeća*. Zaprešić : Fraktura
16. Bial, Henry (2007), *The performance studies reader*. London ; New York : Routledge
17. Butler, Judith (1988), "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, vol 40, br. 4, 519-531.
18. Carlson, Marvin (2004), *Performance: a critical introduction*. UK, USA, Canada: Routledge
19. Carr, Cynthia (1993), *On edge: performance at the end of the twentieth century*. Hanover, NH : Wesleyan University Press: University Press of New England
20. Case, Sue-Ellen (1988), *Feminism and Theatre*. New York: Methuen
21. Counsell, Colin; Wolf, Laurie. (ur.) (2001), *Performance analysis and introductory coursebook*. London, New York: Routledge
22. Erickson, Jon (1990), "Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance". *Theatre Journal* vol. 42
23. Felman, Shoshana (1993), *Skandal tijela u govoru : Don Juan S Austinom ili zavođenje na dva jezika*. Zagreb : Naklada MD
24. Fineberg, Jonathan (2000), *Art since 1940, Strategies of being*. London: Laurence King Publishing Ltd
25. Fischer-Lichte, Erika (2009), *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo : Šahinpašić
26. Goffman, Erving (1956), *The Presentation of Self in Everyday life*. Garden City, NY, Doubleday
27. Goldberg, RoseLee (2003), *Performans: od futurizma do danas*. Zagreb : Test!-Teatar studentima : URK-Udruženje za razvoj kulture
28. Green, Charles (2000), "Doppelganger and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay". *Art Journal*, vol 59, br. 2

29. Grosenick, Uta (2005), *Women artists in the 20th and 21st century*. Köln ; London ; Los Angeles ; Madrid ; Paris ; Tokio : Taschen
30. Groys, Boris (2006), *Učiniti stvari vidljivima : strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti
31. Heathfield, Adrian (2004), *Live, Art and Performance*. New York: Routledge
32. Hoptman, Laura; Pospiszyl, Tomas (ur.) (2002), *Primary Documents: a sourcebook for Eastern and Central Eastern art since the 1950s*. New York: Museum of Modern Art
33. *Inventarni omot galerije grada Zagreba 24/I dokumentacijskog centra MSU*, tekući broj: GSU, 14. – 22.10.1974.
34. *Inventarni omot galerije grada Zagreba 24/II dokumentacijskog centra MSU*, tekući broj: GSU, 14. – 22.10.1974.
35. Jones, Amelia (2011), "The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence". *TDR: The Drama Review* 55:1
36. Kovač, Leonida (2001), *Ispričati priču = To tell a story : Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 01.10 - 28.10. 2001*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti
37. Kuspit, Donald (2005), "A Critical History of 20th century Art". *Artnet* (online). dostupno na: <http://www.artnet.com/magazineus/authors/kuspit1.asp> [14. studeni 2012.]
38. Laing, Ronald David (1968), *The Politics of Experience*. Harmondsworth: Penguin
39. Lyotard, Jean-François (2005), *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*. Zagreb : Ibis-grafika
40. McKenzie, Jon (2006), *Izvedi ili snosi posljedice: od discipline do izvedbe*. Zagreb : Centar za dramsku umjetnost.
41. Pawlowski, Tadeusz (1982), "From Happening to Performance". *Philosophica* 30

42. Ponzo, Francesco (2012), "Performing silence". *The silent university reader*, 10., dostupno na <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/30087> (pristupljeno 2. svibnja 2014.)
43. Sonneman, Eve (1980), "Situation Esthetics: Impermanent Art and zhe Seventies Audience". *Artforum*, vol 18
44. Šuvaković, Miško (2005), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb : Ghent : Horetzky ; Vlees & Beton
45. Šuvaković, Miško (2007), *Konceptualna umetnost*. Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine : Kulturni centar Novog Sada
46. Thompson, Chris; Weslien, Katarina (2006), "Pure Raw: Performance, Pedagogy and (Re)presentation" *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol 28, br 1
47. Veikos, Catherine (2006), "To Enter the Work: Ambient Art". *Journal of Architectural Education (1984-)*, sv. 59, br. 4
48. Walther, Ingo F (ur.) (2005), *Art of the 20th Century: Volume I*. Köln: Taschen
49. Warr, Tracey (2000), *The artist's body*. London: Phaidon UR
50. Widrich, Mechtild (2013), "The Informative Public of Performance: A Study of Viennese Actionism". *TDR The Drama Review*, 138, dostupno na: http://www.academia.edu/2628346/The_Informative_Public_of_Performance._A_Study_of_Viennese_Actionism_TDR._The_Drama_Review_2013 (pristupljeno 2. svibnja 2014.)
51. Wood, Paul (1993), *Modernism in dispute, Art since the Forties*. New Haven : Yale University Press; London : Open University

Internet:

52. "About Marina Abramović", dostupno na: <http://marinafilm.com/about-marina-abramovic> (pristupljeno 3. prosinca 2013.)

53. "Marina Abramović: The Artist is Present", dostupno na: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965> (pristupljeno 2. svibnja 2014.)
54. <http://www.marinaabramovicinstitute.org/> (pristupljeno 14. studenog 2013.)
55. "Marina Abramovic / Interview pt. 1 / TimesTalks", YouTube video, 10:40. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=ZcWSeXQ3khM> (pristupljeno: 12. studenog 2013.)
56. "Marina Abramovic / Interview pt. 2 / TimesTalks", YouTube video, 10:39. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=7NzGy39Nsu0> (pristupljeno: 12. studenog 2013.)
57. "Marina Abramovic / Interview pt. 3 / TimesTalks", YouTube video, 10:14. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=QWBU4OWExmI> (pristupljeno: 12. studenog 2013.)
58. "Marina Abramovic / Interview pt. 4 / TimesTalks", YouTube video, 10:46. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=S2cJgLxVRnw> (pristupljeno: 12. studenog 2013.)
59. "Marina Abramovic / Interview pt. 5 / TimesTalks", YouTube video, 10:04. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=qk3Gf51dYbI> (pristupljeno: 12. studenog 2013.)
60. "Marina Abramovic / Interview pt. 6 / TimesTalks", YouTube video, 12:52. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=gVcoJA5V2cQ> (pristupljeno: 12. studenog 2013.)
61. "Marina Abramovic / Interview pt. 7 / TimesTalks", YouTube video, 13:28. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=U8o8fXo4ysM> (pristupljeno: 12. studenog 2013.)
62. "Marina Abramovic / Interview pt. 8 / TimesTalks", YouTube video, 12:26. Autor: TimesTalks 5. travnja 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=Wzh9DikPrn8> (pristupljeno: 12. studenog 2013.)

63. "Marina Abramović on Performance (1 of 3)" YouTube video, 16:25. Autor: Chicago Humanities Festival, 18. veljače 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=6Xpl1faN-4E> (pristupljeno 10. listopada 2013.)
64. "Marina Abramović on Performance (2 of 3)" YouTube video, 33:14. Autor: Chicago Humanities Festival, 18. veljače 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=8JLEEgqvzxs> (pristupljeno 10. listopada 2013.)
65. "Marina Abramović on Performance (3 of 3)" YouTube video, 12:03. Autor: Chicago Humanities Festival, 18. veljače 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=0qR-RrVfFmY> (pristupljeno 10. listopada 2013.)
66. "Marina Abramović: Advice to the Young" Vimeo video, 8:45. Autor: Louisiana Channel, 14. listopad 2013. <http://vimeo.com/76866394> (pristupljeno 2. svibnja 2014.)
67. "Marina Abramović: I've always been a soldier", dostupno na: <http://the-talks.com/interviews/marina-abramovic/> (pristupljeno 24. studenog 2013.)
68. "Artists", dostupno na: <http://www.skny.com/artists/marina-abramovi/> (pristupljeno 18. studenog 2013.)
69. "The Life and Death of Marina Abramović", dostupno na: <http://www.mif.co.uk/event/robert-wilson-marina-abramovic-antony-willem-dafoe-the-life-and-death-of-marina-abramovic/> (pristupljeno 2. svibnja 2014.)
70. www.medienkunstnetz.de (pristupljeno 23. studenog 2013.)
71. <http://www.artgallery.nsw.gov.au> (pristupljeno 19. studenog 2013.)

DVD:

72. Akers, Matthew (2012), *Marina Abramović: The Artist is Present* [DVD-ROM]. HBO Documentary Films, Submarine Deluxe, A Show of Force